

د.أميرة حلمي مطر

فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)





فلسفة الجمال (أعلامها ومنهوبها)

فلسفة الجمال

اسم العمل الفني: كتابات تجريدية ١٩٧٣

التقنية: ألوان أكريلك على كرتون

المقاس: ١٠٦ × ٥٤ سم

محمود حماد (۱۹۲۳ -)

فنان سورى درس الفن فى سوريا وروما، ومارس الحفر والتصوير، واهتم بالحروفية التجريدية، فالكتابة العربية هى فن وأدب وواقعية جديدة ضمن تجريد قديم فى نطاق التيار الفنى الحديث.

يرى الفنان أن التكميبية اعتمدت على التحليلية ثم التركيبية، وأن انفساح اللوحة بفير حدود واضحة يقوم على اختصار شتى عناصر اللوحة داخل حدود يمكن للمشاهد سبر أغوارها والكشف عن خباياها.

محمود الهندى

فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

د. أميرة حلمي مطر



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢ مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك سلسلة الأعمال الفكرية

فلسفة الجمال

د. أميرة حلمي مطر

الغلاف

والإشراف الفدى: الفدان : محمود الهندى

الفنان : صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

. جمعية الرعاية المتكاملة المركزية .

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصدراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبًا في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيري على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر في العالم العربي أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافي أسماء رواد في مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هي تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالي في مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعي بعد أن حققت في العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التي أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانًا هذا العام في ومكتبة الأسرة، .. سوف ينكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. همیر مرحان

إهداء

إلىـــى أجمــــل صــــورة رأتهـا عينــى مــن كــان حنانهـــا يبدد وحشــــة نفســـى ووجـــودهـــــا يضـــــــــئ دنيــــــــــاى إليهــــا وهــــــى فــــــى أعـــــز جـــــوار

إلى أمر الحييبة

تصدير الطبعة الأولى

قديماً قال أفلاطون فيلسوف اليونان إن صدراع الفلسفة والشعر هو صدراع جوهرى أيدى في نفس كل مفكر (١١. ولعل المقصدود بهذا الكلام أن الشعراء والفنانين يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ولكنهم كثيراً ما ينتهون في حديثهم إلى اللغو أما الفلاسفة فيتحدثون بمنطق ولكنهم قلما يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه.

ومع ذلك فما زال علم الجمال يتجول في أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال.

والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفنى تظل باستمرار أسسية وراء فكر الفنان والناقد والمؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع. وجملة هذه الفروض يكون قطاعاً رئيسياً من فكر الفلاسفة على مدى التاريح هو المعروف بعلم الجمال، فكما تضئ الفلسفة روية كل هؤلاء فإنها تستضئ أيضاً بما يصلون إليه من نتاتج.

وشأن تاريخ علم الجمال كشأن تاريخ الفن لا نستطيع أن نتحدث عن قديمها وقديمه كما لو كان آثاراً تحجرت وقضى على بريقها الزمان وسوف يمحوها المستقبل، وإنما لحظات فكر الفيلسوف كلحظات ليداع الفنان لكل منها قيمته الدائمة ولا يمكن للجديد فيها أن يقارن بالقديم.

ولقد صدق فيلسوف إيطالياً بندتو كروتشه حين نظر إلى تاريخ الفن على أنه يتخذ حلقات تقدمية Progressive Cycles لكل من هذه الحلقات مشكلتها الخاصة، وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة أو هذا الموضوع فحسب، وعندما لا تكون المشكلة واحدة لا تكون هناك حلقة تقدمية على الاطلاق، فلا شكسبير أكثر تقدماً من دانتي ولا جوته أكثر تقدماً من

^(۱) أنقار أقلاطون .

شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتي نفوق على أصحاب الروى Visionaries في العصور الوسطى وشكسير على كتاب المسرح الإليز ابيثي.

وبناء على ذلك لا يمكن أن نعد فن الشعوب البدائية من حيث هو فن، أننى شأتاً من فن الشعوب المتحضرة حين يكون حقاً مطابقاً لانطباعات الرجل البدائي (٧).

ويعد، فهذا هو بعض مجهود الفلاسفة الذين لابد لـدارس الفلسفة والفن أن يقف عندهم وقفة تريث وتمهل لما لهم من تأثير في توجيه الفكر المعاصر في اتجاهاته الرئيسية اليوم.

أميرة حلمي مطر

²⁵ Croce, Benedetto, Aesthetic. Transl. dy Douglas Ainslie Noorday Press New York, 1958 pp. 137.

مقسدمسة

إذا صح أن الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان. ففلسفة الجمال لا تنفسل عن الفلسفة إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلسفة أو تتعكس على هذه المذاهب فتضر حوانبها.

وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى الناريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلى للحقيقة وسار على ضربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفى العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإتساني.

وقد تستقل لفة الفن والجمال عن لغة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإتجليز فلاسفة التحليل الإتجليز المعاصرين، وقد ترتبط بالإيديولوجيا في فلسفة الإجتماعيين والسياسيين وهكذا نرى أن نفلسفة الجمال أكثر من مدخل، فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تتعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرتها للقيم الإتسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع.

وكما تمثل فلسفة الجمال فرعا من أهم فروع التخصيص الفلسفي فإنها تتصل اتصالا وثيقا بنقد الفن وتاريخه.

وفى هذه الطبعة الجديدة رأينا أن يكون العنوان هو فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ليقترب العنوان من مضمون الكتاب كما أضفنا فصلاً عن الفكر الفلسفى فى أدبنا المصدرى الحديث انتصل الحلقات على مدى أربعة وعشرين قرنا.

وفقتا الله للغير

أميرة حلمي مطر

الدقى ١٩٩٧



رأس لتمثال الإلهـة أثبنا لفيديـاس عـــام 3٣٨ ق.م المتحف الوطنـي فـي أثبنا

الباب الأول



القصل الأول

نظريات الفن والجمال في القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليوناني وعلاقته بالفن في العصر الحجري:

لعل خير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال في العصر اليوناني هو ذلك المنهج التاريخي الذي يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخي والاجتماعي والسياسي في هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليوناتي وخاصة الأثيني تطورات سياسية خطيرة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففي نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية في أثينا وعمل بتاتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية في شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تجديد في القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تأريخ الفن فإننا نجده يبدأ دائماً بالتمييز بين نمطين
قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليوناني - فقد حدد
مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الاتسان بأنه النمط العتيق Archaic الذي
ارتبط بالعصر الحجرى القديم الذي عاش فيه الانسان منتقلاً وراه الرزق
واعتمد فيه على الصيد - وقد تميز الفن في هذه المرحلة بأنه كان فناً والقيا
إذ كان الإنسان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها - ولم يعرف الانسان
في هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش في مجتمع
قبلي بدائي في جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثاني: فهو نمط فن العصر الحجرى الحديث Neolithic art أوفيه عرف الانسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التي قامت على ضفاف الأنهار في

مصر وبلاد النهرين (١) وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجرى الحديث ــ النيوليتيكى ــ ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد في وجود النفوس والآلهة وعنى بإقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد في وجود عالم إلهي مقدس.

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقيد بالأسلوب الهندسى وبالقواعد الثابتة التي لايسمح معها الفنان بحرية التغيير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح في الفن المصدري القديم وهو الفن الذي سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به في محاورة القواتين (٧).

وكانت أهم مواطن هذا الطراز التجريدى الهندسى الفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية والمسينية والتسى عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشساط يمارس كغاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلي البدائي يختلط بالطقوس الدورية التسى تقيمها القبلة من أجل زيادة الزرع والنمل أو عندما كانت تتاهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يختلط بالسحر الذي اتخذه الإنسان سبيلاً التأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع الدين بغية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذي يختص بهذه الصفة العملية التي تخدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالخبرة العلية عند قدماء المصريين.

⁽¹⁾ H auser, A; The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.

⁽²⁾ Plato, laws II 656 D.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كافلاطون، كان يتتبع فى الصدراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة، إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسل والأنبياء (٢).

وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المشال يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير. ويؤكد اريستوفان هذا الرأى حين ينسب للشاعر موازيس Musaus فن الطب كما نسب الأرفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح. (1)

فلكل هؤلاء النسعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السييل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الدينى الأخلاقي في الفن، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضم النواة الأولى لهذا الاتجاه. ففي الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفيثاغوربين نظرية في الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع الخطوط الأولى انظرية تخضع الجمال للخير وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية.

آفلاطون: محاورة فايدروس _ ترحمة عربية للمؤلفة.

⁽⁴⁾ Aristo phahes, Frogs. 1030.

ب ـ النزعة الطبيعية والواقعية في الفن اليوناني:

ولكن في مقابل هذا للفن القديم الذي ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيثاغوريين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع في القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام العياسي في مدينة أثينا إلى النظام العياسي في مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطي. فانتصار الديمقراطية جماء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الارسنقراطية القديمة التي كان لها الحكم دائما وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس من ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم في ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير في جماهير المواطنين وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابي والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى سوعلى العموم فقد ظهرت في فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاء إلى الواقع المادى مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية حكلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديا إذ كانت التراجيديا من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله ديونيسوس فنا يستهوى الجمهور الاثيني. وكانت ما تثيره من الفعالات حادة مهرباً يلجأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت في الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفي في الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر في شورة أفلاطون على شعراء التراجيديا المجددين في الشعر الباعثين في الناس هذه الحساسية العاطفية التي تأباها أخلاق الأرسنقراطية المحافظة الحائقة على ترف أثرياء التجارة المسرفين في النتعم بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميز به فن هذه الفترة هو تحرره من الارتباط بالدين والأخلاق، وأمكن للفنان لأول مرة أن يستقل بمجاله الخاص ولم يعد بناء على التخصيص في دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأتماط القديمة، وقد وجد من مفكرى هذا العصر من وعي هذه السمات الجديدة في الفن خاصة المفسطانيون والخطباء

وعلى رأسهم القيداماس Alcidmas الذي تتلمذ على السفسطاتي جورجياس وكان أكبر معارض لخطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب السرأي الذي يرى أن فن الخطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاول بالمران وبتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبنى الخطباء والسفسطانيون الرأى الذي يذهب إلى أن الجمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقية أو الدينية.

ج ... الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطاتيين يأخذون بموقف نقدى من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً معواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهي أو مصدر مقدس كذلك وضح لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتفير بتغير ظروف الحياة الإنسانية ويحسب اختلاف الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطاتيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صمورة لما سوف يظهر في أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية impersionism التي تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى والتي طالبت بأن يكون معيار الجمال في التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et munc) (6).

⁽⁵⁾ A. Hauser: Ibid. p 166-197.

ويمكننا تتبع مثالين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطاتي هذا العصر، بروتــاجوراس الأبديــرى وجورجيــاس الليونتيني.

بروتاجوراس:

وقد استطاع يروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تتتشر مع سياسة الديمقر اطبة وكان أهم ما جاء به بر وتناجور اس هو تأكيده لنسبية القيم وإرجاعها إلى الاتسان .. فعبارته: "الإنسان مقياس كل شئ" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقية باختلاف ما بيدو للانسان منها. كذلك صبرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها إتفاق الناس ومواضعاتهم .. فالفن مفهوماً على هذا الأساس هو نشاط لايكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هية الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلم على طبيعة غيره من النشر ، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخبر والعدالـة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس (١) ويري بروتاجوراس أن أي رأي مهما يكن غربياً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دمنا قدمنا عليها البرهان فاقتتع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث في وسائل الاقتاع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصراً من أبهي عصورها إذ صارت أداة الاقتاع التي أعتمد عليه أشهر الفسطسانيين.

كذلك مهد بروتـاجوراس الطريـق لقيـام نظريـة فـى الجمـال الفنـى فـى الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطانيين على تقديم هذه النظرية.

⁽⁶⁾ Platon: Protagoras 320.

نظرية الجمال عند جورجياس:

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وتثلمذ علسى أنبادوقليس وتأثر بجدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مسئقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

ققد استطاع جورجياس أن يقلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلى الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس ق.م . ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطاتيين استمر اراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزيود وبندار وسيمونيدس وثيروجنيس، أولئك الذيرن كانوا أول من بحث في الانسان وحياته الأخلاقية والسياسية (١٠).

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإيلية واستعمل "برهان الخلف" ليبان استحالة لإثبات الوجود واللا _ وجود على السواء أو ما كان مركباً منهما (^(م)) وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الأراء الفلسفية في صور ة أسطورية قسى مؤلفيه "الدفاع عن بالاميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء فى مؤلفه الدفاع عن هولينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة " Logos "، فى النفس الانسانية وقدرتها على بعث الأوهام التى تسلب الانسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال قد لا يقرها

⁽h) W. Yaeger : Paedeia IP 27,

⁽⁸⁾ Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being

العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهريها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقتاع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأى سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفسالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأى جورجياس بأثر الدواء في الجمد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به.

وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثر الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات روية الجمال فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل في أسطورة بجماليون المشال الذى وقع في حب تمثاله الذى صنعه بيديه الأفروديت، خير مشال لهذا التأثر عند روية الجمال التي يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم فى الفن" (") ويشير بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذى يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذى يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع" (").

^e cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin. 1949 pp 220 pp0-231. ef. also. M. Schuhl, Platon er l'art de non temps. p 82-85.

^{(&}lt;sup>(۱)</sup> أنظر: د. عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان ص ٧٥.

ef. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

وقد وجنت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتقنت الإلهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزيود (١٠) قرة الخداع هذه فتصورها الإلهة التي لها القدرة على خلق التمويهات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهي عنده نصف إلاهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولية، تلك العناصر التي شاركت في تكوين لذة الفن عند جور جباس.

وكان من الطبيعي أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية في الجمال عند جور جياس كما ثار على الفن الذي قامت عليه، ذلك الفن الذي صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة (۱۱). ولما كان هذا الفن لا ينطوى على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بانه خيال ومحاكاة مزيفة الحقيقة واستبعده من مدينته الفاضلة، يقول موضحاً هذا الرأى فيما يتطق بالشعر الذي يتلخص في المحاكاة.

ذلك لأن المحاكى لا يحاكى الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند فى محاكاته على علم ولا حتى على ظن فيما يتعلق بعلة الجمال أو القبح أو الأشياء التي يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون بإثارة ذلك الجزء غير العافل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الأشياء (١٧).

⁽¹⁰⁾ Hesiod. Theog v, 224.

⁽¹¹⁾ Plat, Gorgias, 46 2b-400.

⁽¹²⁾ Rep X. 598, 606.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتتبع الجانب النقدى فى فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذى كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة فى الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المعير عن الاتجاه المخالف لهذا التيار بل لقد استمد مصادره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيشاغوريين وسقراط فأخذ عن الفيثاغوريين التفسير الهندسي للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقي للجمال.

د _ النظرية الفيثاغورية في الجمال :

رأى فيثاغورس الذى عاش فى القرن المسادس ق.م أن النظر العقلى والمران بالعلم الرياضى أسمى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول مقراط فى محاورة "فيدون" أن الفلسفة هى أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل. (١٦)

وارتباط التأمل الفلسفى بالتذوق الفنى للموسيقى الذى تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه فى الجمال الفنى. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيشاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تلوتياس "Theletas" ألتى الفت فى مدح أبوللون وكان يغنيها على الفيشارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسى.

وانتهى فيثاغورس من تحليله الموسيقى إلى وضع تفسير عددى لأتغامها وفسر التوافق الموسيقى أو (الهارمونى) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضى بين نوعين من النغم.

⁽¹³⁾ J. Burnet. Greek Phiols p 42.

⁽⁴⁴⁾ Les péans de thélétas, porphys V. p 32. ef. J. Zafiropulo: Anaxagoras introdetuin p. 210.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريت في توافق الأصوات الهارموني على الأجرام السماوية نفسها.

ولعل فكرة الانتسلاف _ أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين في الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللمحدود والواحد والكثير والذكر والأتشى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ. (١٥٠).

وكان صراع الأصداد عند فيشاغورس يهدف في النهاية إلى حدوث وحدة أو انتلاف مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين واعتمد فيشاغورس في البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنضام (١٦). وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤيدها في الواقع الاجتماعي لمدينته الأصلية ساموس التي هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحنت الأوليجارشية الزراعية والمعدمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقر اطية المعتدلة تقوم في بادئ الأمر بدور الوساطة التي أنتهي هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والانتلاف في الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومعون (١٠).

وفكرة انتلاف الأضداد وما تفترضه من وجود وسط رياضي يمكن أن ففسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة الكثرة.

⁽¹⁵⁾ Arist., Met., A, 5, 985 a 15 ef g. Thomson, The Fiter Philosolphers, Vol. lip 201. cf. J E Raven pyrhagoreans and Eeatics. 1948.

⁽¹⁶⁾ Philolaus. B 10, Diels. cf. G. Thomson, Ibid p 265.

⁽¹⁷⁾ G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

غير أن الغلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية في صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للجمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالي كثير من فناتي أثينا في مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديا الأول (أسخيلوس) الذي كان على حد رواية شيشرون متأثراً بالفيثاغورية واطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية (١٨) وقد ألف اسخيلوس أول مسرحياته في أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواه فيما انطوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد في الوسط بل اعتبر تقدم الإنسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتبازه مراحل متناقضة من البريرية والمدنية، وأعتقد أن الإنسان قد بلغ ذروة نقدمه في القترات التي عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية الخالدة.

وقد طبق اسخيلوس هذا المعيار الجمالى الفيثاغورى على تراجيدياتـه الثلاثية Trilogy المعروفة باسم الاورستية Oresteia التى يختتمها بحل وسط يتكن عليه طرفى الصراع.

فالصراع في هذه التراجيدية يقوم بين الايرينيات erinyes حاميات النظام الأموى Matriarcat والمدافعات عن المجتمع القبلي القديم الذي يهنب حق القصاص للقبيلة كلها، وبين الاله أبوالون Apollo حامى الارستقراطية الزراعية ونظام الأسرة الأبوية Patriarcat الذي يهب حق القصاص وعقاب الخارج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلاهة أثينا رمز الاعتدال والتي تتخذ دائماً أوسط الحلول وهي حامية الديمقر الحلية تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه في دستور المدنية الجديدة، هذا الدستور الذي باركته (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظمة من الشيوخ، the Court of the areopagus تمولها: وقفت تحميه وتدافع عنه في مسرحية الاؤمنيديس Eumenides بقولها:

⁽¹⁸⁾ Ibid, pp 254-291.

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا في المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسخت الينابيع بالطين فان يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح".

وإنى لأتصبح مواطني أن يتمسكوا بالاعتدال فلا ينساقوا وراء حكم الطنيان ولاحكم الفوضي. (١٩)

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام فى الكون الطبيعى وإبخال الفيثاغورين أفكار الاتتلاف والوسط الرياضى والوحدة التى تتدمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التى صاغوا منها معيارهم الهندسى الجمالى.

ولم يكن هذا المعيار الهندسى الفيتاغورى لينقصه التطبيق الواقعى فى الحضارة اليونانية إيان عصرها الكلاسيكي وقبل أن تتعرض لهزات الصسراع العنيف الذى دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا فى فترة تمتعها العنيف الذى دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا فى فترة تمتعها بحكم بركليز وعصره الذهبى أن نقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسى والاعتدال والتتاسب. بل إن دستورها المتعدل الذى وضع بذوره الأولى صولون ودعمه بركليز قد عبر عن معانى الاعتدال والتوسط إن قورن بالدسائير السياسية المتطرفة فى المدن الأخرى والاهتها التى تولت حمايتها كما تتمثل فى تمثالها الرابض على تل الاكروبوليس فى معبد البارثينون ينم عن الاعتدال والتاسب والائتلاف ولا يميل إلى أى تطرف أو خروج عن الدد الوسط، والمطراز المعمارى الذى شيدت على أساسه معادها يجمع فى اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنثية المتطرفة فى التزويق، والطرز الدورية ذات البساطة المسرفة.

وفن النحت عند فيدياس ويوليكليتوس وميرون لا يخرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التى يفترضها هذا المعيار الرياضى الهندسي للجمال عند فيثاغورس.

⁽¹⁹⁾ L: s Eumánides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.

هـ - الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط فى النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغى أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التى بلغت أوجها فى القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والجدل العقلى الذى انتشر إيان هذا العصر وبوجه خاص فى مجتمعات السفسطاتيين فلا عجب أن وثق فى العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعاً فى البحث والتتقيب عنه، يجلو صداه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة فى نفوسهم (٢٠).

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من بين السوفسطائيين كما يتضح فى مسرحية السحب، ولم يكن سقراط أو أريستوفان من أنصار النزعات الجديدة فى الفن، فقد مال أريستوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحى على فن يوريبدس الذى يمثل التراجيديا الإنسانية الجديدة فى مقابل التراجيديا التقليدية المحافظة عند اسخيلوس وسوفوكليس.

ويتضم من نقده ليوربيدس وسخريته منه في بعض كوميدياته خاصة السلام والضفادع (٢١).

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بنتاج هذا العقل في فن أثينا الذي بهرت به العالم القديم، واجتنب الفن إلى أشهر فناني عصره فاتضم اليهم واعتبر نفسه فناناً مثلهم وجعل يحاورهم متتبعاً في نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعابير الحكم عليه والأسس التي يمكن تقييمه على أساسها.

غير أن الأرجح أنه خرج من بحثه هذا في أغلب الأحيان غير مقتمع. فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والمثالون والرسامون يكتفون بجمال المظهر

⁽²⁰⁾ Plat. theet.

⁽٢١) انظر عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان من ص ٤٧ إلى ص ٦٧.

ولا يتعمقون إلى بعث الجمال الباطنى (٢٣) في إنتساجهم، وفناتس العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج الخير بقدر اهتمامهم ببعث اللذة في جمهور المتذوقين (٣٣).

ويوضح أفلاطون في محاورة إيون موقف سقراط العقلي المتشدد من الفن الذي يعتمد على الوهم والخداع والتأثير في الجمهور، فيذهب في هذه المحاورة إلى القول بأن إيون الراوية لا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المنتوم تتويماً مغناطيسياً.

لذلك كان من الطبيعى أن يشتد سقراط فى معارضة كل هذه الاتجاهات ومه ارتبط بها من نظرية جديدة فى الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكتف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية فى الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فنا جميلاً أو فنا صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الاتسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الجمال فهؤ جمال هادف (^{۲۱)} (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروى أكسينوفون في مذكر اتسه عن سقر اط أنه في حوار مع أوتيديموس قال:

" أو يصح أن نصف شئياً ما بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

- لا بالطبع.

- فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

ـ بلي.

⁽²²⁾ Xenophon. Memorabilia III 19.

⁽²³⁾ Plat Gorg. 462.

⁽²⁴⁾ R. Bayer: Traité et Est tiane, Paris 1954, p 25.

- وهل يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشئ آخر غير الموضوع
 الذي يتعلق به؟
 - إنه أن يكون جميلاً بالنسبة لأى غرض آخر.

وإذن فما هو نافع لشي ما هو بالتالي جميل بالنسبة إليه.

- هذا هو ما بيدو لي (^{٢٥)}.

وعندما يحاور سقراط كريتويولوس في محاورة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإتسان؟ يجبه بأنه لا يوجد في الإتسان كما يوجد ايضاً في الحيوان والجماد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذي تحقق به الغرض من وجودها، وعنئذ يسأل سقراط كريتويولوس:

- أو تعلم ما فائدة الأعين؟
 - أن تبسر .
- ـ ومن أجل ذلك كانت عيناى أجمل من عينيك.
 - _ وما السبب؟
- ـ إن عينيك تبصران في اتجاه واحد مستقيم أما عيناي.

فإنهما تريان في كل الاتجاهات، لأنها جاحظة، وقد خلقت في موضع بارز من وجهي.

- ـ وعلى ذلك فسيفضل عقرب الماء Grab ـ كل الحيوانات في جمال الأعين.
- ــ نعم لأن عينيه أحد بصراً وفى موضع أفضلُ مـن أعين بـاقى الحيوانك.

⁽²⁵⁾ Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

.. ولكن هذا ما تقوله عن الأعين، فهل منتحاول إقناعي بأن أنفك أيضاً أجمل من أنفي؟

لا محل الشك في هذا، فما دام الله قد خلق الأنف الشم وأنفى
 الأقطس ذو التقيين الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل
 الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

- عجباً . أو يكون الأنف القصير الأقطس أجمل من غيره؟

ـ نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر في حين أن أنفك المرتفع (الأقنى) سوف يضايق ايصارك. (٢٦)

وتلك الأمثلة التى نجدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط فى الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتراجها بالفلسفة الإفلاطونية إلا أنه في الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطي الذي يكرس الجمال لخدمة الغاية الأخلاقية. ففي المحاورات السقراطية المبكرة وضمع أفلاطون هذا الرأى السقراطي في محاورة هيبياس الكبرى التى لم ينته فيها ألى تعريف نهاتى المجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة في عصره.

فسقراط في بداية المحاورة يميل إلى تقييم فن هيبياس على أساس قدرته على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين (٢٧). وحين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع في تحقيق المفيد المحقق لغير ما (٨٠).

⁽²⁶⁾ Xenophn. Banquet V.

⁽²⁷⁾ Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

⁽²⁸⁾ Ibid 297 a.

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهى إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلة فى إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقر اطية أيضاً محاورة أقلبيدس التى يبرد نكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأقعال التى تتسم بالخير والنبل. فالشجاعة التى تلهم الجنود بالتضحية فى الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند مقراط.

وعندما يسأل سقراط ألقيبادس في هذه المحاورة بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيب أنه يفضل الموت على الحياة مع الجبن. وفي هذا الشعور السامي النبيل يتحقق الجمال والخير معاً. ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل في وقت واحد (٢٩).

أما محاورة خارميدس وهى أيضاً من المحاورات السقراطية التى تحاول تعريف "الحكمة" ولاتنتهى إلى حل، فيقترب تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطي للجمال حين يسعى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطني فى نفس خارميدس ذلك الفتى الذي بهر جماله كل الماضرين.

غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسى الذى يتغنى به فنانو عصره وشعراؤه قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل. فنجده يتساعل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمـالاً وخـيراً؟ (٢٠).

⁽²⁹⁾ Plat., Alcib. 114-66.

⁽³⁰⁾ Plat. Charm. 154 d-c.

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقي ، اهتم سقراط بالجمال الباطني: نعنى جمال النفس الفاضلة. وقد اتفق في النص على ذلك كل من كسينوفون وأفلاطون، أما رواية أكسينوفون بهذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مع الرسام براسيوس Parasius والمثال Cleito كليتون، وفي هذا الحديث يصر سقراط على ضرورة عناية القنان بإبراز التعيير عن أحوال النفس على الوجه والعينين في موضوعات الرسم والنحت، ويوجه الفنان إلى اختيار الملامح والتعييرات الإتسانية الدالة على الفضيلة والاتفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقي إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية (۱۳).

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس الرأى الذى اتخذه النسية للجمال.

قفى مأدية كسينوفون يشيد سقراط بالحب المثالى الذى تلهمه فينوس السماوية لا فينوس الأرضية. فحب الجسد الذى يقوم على الجمال الحسى الجسمانى لا خير فيه لا للمحب ولا للمحبوب. يقول سقراط موكداً هذا الرأى: إن أساطير الآلهة قد مجنت أيضاً هذا الحب الروحانى فالإله زيوس لم ينعم بالخلود على من أحبهم حباً جسمانياً في حين أنه قد رفع الأبطال الذين أحبهم حباً روحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوالوكس بمن أرحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوالوكس

ولا تختلف رواية أفلاطون في هذا الرأى كثيراً عن أكسينوفون وهذا ما تؤكده نظريتا الجمال في المأدبة وفايدروس.

⁽³¹⁾ Xenophon, Banquet, VIII.

⁽³²⁾ Xenophon. Banquet. VIII.

فالمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحانى الذى كان ينشده فهو على مظهره الذى يشبه شكل الساتير Satyr له نفس طاهر جميلة هى سرحب الناس له (۲۳).

وفى خاتمة محاورة فايدروس يأخذ سقراط فى تمجيد الحب الذى يصفه بأنه منحة الهية وينفرد به. ويدعو "بان" والآلهة أن تهيه الجمال الباطنى جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

ولا ثنك فى أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل فى السلوك الإنسانى والتمسك بأخلاقية الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقى مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن فى نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير فلم نكن في رأى سقراط سوى نوعاً من أنواع التدهور الفني والاتحلال الخلقي، فالمعيار الحسى المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفنانين والخطباء، والقواعد المدروسة التي كانوا يحفظونها عن ظهر كلب ويعلمونها للناس كانت كلها في رأى سقراط لا تكفي لخلق الفن الاصيل، وتفقد العنصر الجمالي الذي تنطوى عليه أخلاقية الإنسان.

نذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين لمه ور أى أنهم لا يعقّلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذي ينشده هـو ممـن ادعى المحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات (٢٤).

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجبى أن يؤدى إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

7.		
L	-	

⁽³³⁾ Plat. Phaedreu. 276.

⁽³⁴⁾ Plat, Apology-Ion.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت في سخرية اريستوفان (٢٥) وحنق وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نجده مصوراً في محاورة الدفاع الأفلاطون.

بل لعل كتابة الشعر التي صورها أفلاطون في محاور فيدون كانت تكفيراً منه رأى ضرورته في آخر حياته لعداوته الشعراء وفنونهم (٢٦).

وعلى العموم فقد آثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة توجيب النساس السي الخيسر كمسا فسرض عليسه الفيشاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق في التعبير عنها.

⁽³⁵⁾ Aristohpanes, clouds, 1491-5.

⁽³⁶⁾ Plat. phedon 60-61.

القصل الثاتي

ا ـ الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان لــه نقده الفنى الذى وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه الخاصة بشروط الجمال الفنى كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

وإلى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه المهول الفنية لدى أفلاطون، فكتاباته حافلة بأمثلة من الشعر اليوناني ولغته في المحاورات تعد نثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر في محاورة الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس (١).

ومما يذكر في سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء التصاله بسقراط^(۲) .. فهل كان المسئول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التي حاريت الحساسية الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يبدو أن فى هذا الرأى شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن ثييناه فى موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلى أن يرى فى فن عصدره خروجاً على ما يفرضه ألحقل من تحفظ قد خلا منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذي أملى عليه محاربة النزعة الحسية التي تُطرف في التعبير عنها فنانو القرن الخامس والرابع الذين اعتمدوا في تمسويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع في القواعد القديمة، تلك القواعد التي تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

Diog Laert. III 5.
Olymp Vit. Plat 3, Field: Plato and hids contemperaries p, 5.

⁽¹⁾ Plat., Rep. 595 b, 607 c.

تنسب الفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديثورامب والتراحيدية أنظر :

والعقل عند سقراط هو الذى دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا فى إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضيع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الانزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التى أنزلها سقراط منزلة التأليه واختار أن يضحى بحياته فى سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنه تمثل العقل والعنل الإلهي(٣).

أما أفلاطون للميذ سقراط فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن المجو الذي أحاط به في صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط، حين أفرد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وآثر منهج الاستدلال العقلي، وأغرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من ألم بعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاها إلى التأمل الصوفى والإحساس الفنى استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة (٤).

فإن حارب أفلاطون خداع الحواس في فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة آخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب (⁽⁾ على كل معرفة تعقلية، ذلك لأنه رأى في هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهى الذي توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفى فى فلسفة أفلاطون بـالرجوع إلى ظروف عصره.

⁽³⁾ Plat, Criton 50, 53.

⁽أ) تأثر الغلاطون بالنحلة الأورفية تأثراً كبيراً محاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التي أطلع عليها عند زيارات.
المتكرة لإيطائيا وصقاية.

⁽⁵⁾ Plat. Phaedros 245 a 246 d.

فأفلاطون لم يكتب فلمنقته في عصر ازدهار الحضارة الأثنيية الذي توج العقل وحرية الرأى، وإنما نمت فلمنقته وازدهرت في عصر الحدار هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الاتحلال فجاءت اميل إلسى الاتصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفى عند افلاطون بنزعة لا عقلية تنتهى إلى نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية تلجاً إلى الحدس أو الروية المباشرة التى تختلف عن الاستدلال العقلي أو الادراك الحسى (1).

وقد كانت هذه النزعة الملاعقلية وراء نظريته في المعرفة وفي الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسي وهو "معاينة" الجمال.

وفى محاورة فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففى هذه المحاورة تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفى لتفسح المجال لذلك الجانب الوجداني في فلسفة أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثنينا في القرن الخامس عصر التتوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أي حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يمكن أن يثير نقد فلاسفة هذا القرن (

ولكن أفلاطون حين عاش تجارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته في الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسته

⁽۱) انظر مقدمتنا لترجمة محاورة فايدروس، دار المعارف ، سنة ١٩٦٩.

⁽¹⁾ I.A.S. Festugiére: Conte, plation et vic. conteemplative selon platon.

⁻ cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.

⁻ cf. Dodds. The Greeks and the Irrational p. 209,

⁻ cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

الصوفية وإحساسه التى قد انطلـق وتفـاعل وعقليـة الريـاضــى ومنطقــه الدقيـق كان يعيش تجربة قرن آخر سادته روح مخالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول في محاورة فايدروس على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس، " Mania " شراً ولكنهم مخطئون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس (^) غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة وبالتالى منبئاً عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليخفى على القدماء الذين كمانوا يعتبرون الهوس الذى يأتى البشر من عند الآلهة أسمى من كل انزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهمو خاطئ لأن شعر المتعلقين (٩).

وعلى ذلك فالهوس الذى يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

وعلى ذلك قالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتنى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيـه الجمــال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف الشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر افلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التتوير فى أثينا، فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غايته التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة

⁽⁸⁾ Plat. Phaedr. 244 a.

⁽⁹⁾ Ibid 245 d.

الانفعال واللذة الحسية في المشاهد والتذوق وأبعد الشاعر عما كمان يقوم بـ ه في العصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يعد هبة من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التي اطلعت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodcus بصره ووهبته موهبة الشعر لأنها أحبته.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسة تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة . وفى الالياذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأخوذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان (١٠).

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلعه على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف في العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال (١٠١).

⁽۱۰) كذلك اتبع بارميندس هذا الأسلوب الشاعرى في قصيدته التي أرحمها إلى أنها هبة من عند الألهة. III 63, II, 484 ff.

⁽¹¹⁾ Phédr, 249 e.

(ب) الحب والجمال في الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزقاً بين وجوده الأرضى في عالم الصيروة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والخلود.

وقد تمثلت هذه الرعبة العارمة التى تتملك الإنسان فى الخلاص من عالم الصيروة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذى يتجه إلى الجمال كما صوره فى محاورة الملابة. ثم مال فى محاوراته العديدة إلى نظرية وضح فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف السكندرى أفلوطين أن يؤكد هذه المعانى فيما كتبه بعد ذلك فى التاسوعات.

والفيلسوف الأفلاطونى لا يستمد عبقريته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهى (١٦) لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا في مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب في كثير من المحاورات، وصور سقراط في صورة المحب المثالي الذي ينأى عما كان يشوب الحب في بالاده من رذائل مصدرها شيوع الجنسية المثليسة Homosexuality، ولكن سقراط كان يجب في الفتية تقوسهم ويتسامي بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبهم إلى المعرفة الفاسفية (١٦).

ولم يكن أفلاطون الذي يعد أبرع من صور حقيقة هذا النوع من الحب مخترعاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أخذت به المدن اليونانية بل شجعته كأسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لايقل في الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة.

⁽¹²⁾ PI Paedr. 240 e.

⁽¹³⁾ Alch 132 d, Charm. 145 b. Lysis 205 a, Symp. Phaedr, 235, cf Licht, sexual life in Ancient Creece. London 1932.

فقد اعترفت إسيرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديـق يكبره ويدربـه ويعد مسئولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام في كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحربية ما يروى عن الفرقة الطبيبة "the thebean Band" المكونة من أقراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة في الشجاعة ويحرزون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى موقعة خيرونيا "Chaeronea". وعندما استعرض فيليب قتلي المعركة ورأى الملائمةة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحبين قال عبارته المشهورة، لمن للله من ظن أن في إمكان هؤلاء عمل أي شئ مشين (11).

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أخيل وبتروكليس، وبيلاد وأورست، ومارموديوس، وأريستوجينوس، وصولون، ويريستراتوس، وسقراط والقييادس.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلد التاريخ أسماءهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة الأهداف عليا يشترك المحبون في تحقيقها الأنهم والجهد، ومن ثم فقد عد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لعلو الهمة والسمو الروحي والروعة والجمال الرمانسي Romance التي غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة في ذلك الزمان، اذلك عده أفلاطون نقطة البدء في التربية الخلقية والعقلية لمواطني المدينة المثلي (10). ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذي زاد فيه الإقبال على اللذات الحسة.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح وظيفته العرفانية وأثره في سيكلوجية الفيلسوف والفنان كما فسرها في محاورتي المأدبة وفايدروس.

⁽¹⁴⁾ Plutaerh Pelopidas ch 18.

⁽¹⁵⁾ G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183. 201.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذي يروى حديث ديوتيما كاهنة مانتينايا (⁽⁷⁾ في محاورة المادبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الايروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جذوراً في نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، اذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يسمع له أفلاطون مستويات يفسرها ديالكتيك (١٠) المادية الصاعد، الذي يبدأ من الجمال الجزئي المتمثل في شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذي تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية _ إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تتحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال في ذاته فيحظى المحب بالروية التي تتوج هذه الأتواع كلها ولا يحظى بهذه الروية إلا من كان فيلموفاً حقيقياً محباً للجمال (١٩٥).

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب في حديث بوزانياس فثمة نوعين للحب عند بوزانياس (19)، حب ينتسب إلى أفروديت الأرضية إينة زيوس وديوني، وهو ذلك الحب الشاتع بين العامة يتجه إلى النساء والغلمان ويبغي الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذي ينتسب إلى أفروديت المساوية إينة العماء التي هي من صلب الجنس المذكر وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

⁽¹⁶⁾ Symp. 20, 1

⁽¹⁷⁾ Symp. 204.

⁽¹⁸⁾ Ibid, 210.

⁽¹⁹⁾ Ibid, 180. c.

ويعود أفلاطون إلى هذه التغرقة لنوعى الحب فى محاورة فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه الخطيب ليزياس الممثل لرأى السفسطاتيين ولكن سقراط لا يوافق ليزياس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأخذ بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصفه افلاطون فى فايدروس بأنه من انواع الهوس الألهى الذى يعده أعظم النعم (٢٠). ولا تخطى بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه (٢١).

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تنشد العودة إلى موطنها الأصلى وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملهمين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

فالحب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهاً، وإنما هو كانن وسط بين الخالدين والقنانين، وهو جنى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحي والصلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنواع الجزاء للبشر، موجود في مكان ما بين العالم الأرضى والعالم السماوى، وهو يوحى بالنبوات ولا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب (٢٢).

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكاننات رغبة في الجمال، لأنه يهدف إلى الخلق في الجمال (٢٣).

⁽²⁰⁾ Padre, 249 c.

⁽٢٦) هذه الصفة في الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوفان الذي يمسور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكاتنات المشطورة التي تسعى إلى الانضمام بعضها مرة آخرى.

⁽²²⁾ Symp 203- Rep. 501.

⁽²³⁾ Ibid 206-207.

ومعنى الخلق في الجمال هو مشاركة الطبيعة القانية في الخلود، وقد يتم الخلود في مستوى فيزيقي حين يتوالد الكاتن الفاتي، ولكن الخلود الحقيقي هو خلود النفس حين تنتج إنتاجاً فنياً أوفلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق في كل مجال فيه خلق فني.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة في أي فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبوللون عندما تميز في فنون الصيد والطب والعرافة، وكان ملهما لربات الفن أنفسهن في براعتهن في الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هايستوس" في فن الحدادة، والآلهة أثينا في فن النسيج وزيوس في سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غايـة للحب يوم ولمد الحب جاءت البشر كل النعم (٤٤).

وروؤية الجمال التي هي غاية الحب الأقلاطوني لا تتم باستدلال عقلي كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً في كل الموضوعات التي تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقي المثل بقابليته للروية ووضوحه للبصر (٥٠).

فبمجرد أن يلمسح الجمال تتضمح رؤية للنفس ويتم التذكر في لحظة سريعة تتبت في أثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة. ويصور افلاطون هذه الرؤية في محاورة المادبة حين تصيح ديوتيما قائلة:

⁽²⁴⁾ Symp 190-197.

⁽²⁵⁾ Ibid 250 d.

"على أى نحو تظن حماسة الرجل الذى انكشف لمه الجمال فى حقيقته الخالصة النقية غير الممتزجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذى يسرى الجمال الإلهى فى وحدة صورته؟".

ويصفه في محاورة فايدورس (٢٦) بأنه الجوهر غير ذي اللون و لا الشكل الذي لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقي ويشغل المكان الذي يسمو على السماء Supraceleste.

وفى محاورة فايدروس يصور أفلاطون ذلك الجهد الذى تبذله النفس لكى تحصل على هذه الروية المتعلقة بالجمال ويضمنها أسطورة (٢٠) تروى رحلة النفوس فى السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففى هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذى يعلو على السماء، غير أنها فى هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تزاحم وتتسابق من أجل هذه الروية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تآلف أجزائها فتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التي تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تتعم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط التحيا في إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح في محاورة فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تتنابه رجفة ويملوه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره في اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء ايصاره تغير نتيجة للرجفة التي تتنابه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يدفأ فيوثر الدفء في نفسه فينشط نمو الريش الذي يخلفها فتلين

⁽²⁶⁾ Phedr.

⁽²⁷⁾ Ibid 252.

منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من البزوغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة (^{٢٨}) التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذي لا تتفك تصبو إلى العودة إليه لتكون في صحبة الآلهة الخالدة والذي تسعد فيه بالتامل الدائم لمثل الحق والخير والجمال (^{٢٩}).

وخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتتحدد الحقيقة التى يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف ديالكتيك المعرفة الفاسفية عن ديالكتيك الحب الصماعد إلى مثال الجمال.

ويكفى لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاورة الأفلاطونية بوصفها انتاجاً ننياً.

(جـ) المحاورة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريق نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول ، وإنما اللغة رمز يثير الفكر ويوقظ الموهبة (٢٠٠).

يقزل فى محاورة ثيانتيتيوس، "إننا لا نبحث فى الاسم بل فى الموضعوع المذى يــوجد وراءه" (٢٠). ويقول فى محاورة السفسطاتى إذا أمكنك ألا تتعلـق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرف.ة فــى أيــامك المقبلــة (٢٠). فغير

⁽²⁸⁾ Phedr. 252.

⁽۲۹) كان لهذه الصور الرمزية رهذا الأسلوب الأدبى في وصف حقيقة النفس وشوفها إلى العودة إلى العالم الاختال الأسلوب الأدبى في وصف حقيقة النفس وسينا في قصيلته السينية وأولها الآخر كير في بعض التحاهات صوفية ومفكرى الاسلام عاصة ابن سينا في قصيلته السينية وأولها هبطت إليك من المحل الأرفع ورفاء ذات تقزر وتمنع وهي التي سفرت ولم تتبرقع محجوبة عن مقلة كل عارف

⁽³⁰⁾ Phaedt, 275 e. Lettres VII.

⁽³¹⁾ Theer, 177 e.

⁽³²⁾ Sohpist 261 e. R. Schaerer, la auestion platonicienne. p. 18.

الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام الأنهم يتعلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره في عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاورة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هي أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة الأنها توحي بالحقيقة ولكنها لا تدعى استيعابها وهو لا يخاطب بها إلا الصفوة التي يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقي الذي يوحي بالمعاني الكبيرة في رموز ذلك المنهج الذي اختاره هرقليطس من قبل حين قال: إن الإله صاحب المعجزة في دلفي لا يتكلم ولا يخفي مراميه لكنه يرمز.

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاورة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقلاً آليا ولا ليشرح فلسفته لأى قارئ، ولكن لكى يوقظ فيه تلك القوة التى يستطيع بها من أوتى موهبة النفلسف أن يسير فى طريقه، وهذا الإيقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الدهشة التى تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدجماطيقى وتثميز المحاورة الأفلاطونية فضلا عن ذلك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائى للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهى فيها إلى نتيجة وما اكثر ما يختفى الموضوع الرئيسى فى المحاورة تنتهى فى نهاية الأمر إلى مجرد جدل أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية فى ذاته، وفى ممارسته يجد الاتعسان خير أنواع اللغة والاحساس الجمالى.

ولقد قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعيير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاورة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هي نوع من العمل الفني الذي ينطوى على أرفع أنواع المحاكاة التي يتطلبها أفلاطون. فهي محاكاة للحقيقة لا تتقل ما يظهر منها لعامة الناس بل تصل إلى لبها أفكر من كل جوانبها وتحلل كل عناصرها لكي تثير العقل إلى البحث عنها. (٣٣)

⁽٣٣) إذ تفترض المحاورة حمهوراً من السامعين القارئين.

وهى فى رأى ارسطو فن لا يختلف فى جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة النثرية التى تشبه تمثيليات Mime صوفرون واكستبارخوس (٢٠)

وقد يرى البعض فى محاورة أفلاطون ما يمكن أن يعد تراجيديا مثل محاورة فيدون وما يمكن أن يعد كوميديا مثل محاورة المأدبة.

فهل قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً للتراجيديا والكوميديا الفلسفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره على نحو ما ذهب في معارضته بين خطابة ايزوقراط الفلسفية وخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاورة فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث فى المحاورات الافلاطونية عن تراجيديا وكوميديا على أساس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلى، وإنما كان أساس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن من صورته الواقعية فهى أقرب إلى محاكاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهى تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلك كانت الكوميديا أكثر لتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وبملاحظة الحياة اليومية.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث في المحاورة إلى حانب طرفي المحاورة اللذين يقوم بينهما الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفي الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلياً بل هو موقف إيجابي يزداد كلما كانت القوة الدرامية في المحاورة أقوى. وعلى اساس هذه الصفة الدرامية في المحاورة ينتهي البعض إلى اعتبار المحاورة عملاً فنياً. انظر A Koyre, Inroduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

وعلى هذا الأمساس كمان من الطبيعى أن يفضسل أفلاطون أسلوب التراجيديا على أسلوب الكوميديا، لأن فى أسلوب الأولى رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصيا للحقائق العليا. (°°).

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديا المعاصِرة لأفلاطون قد استحقت نقده المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب وانحرفت عن مثلها القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع في نهاية القرن الخامس والقرن الرابع، فأصبحت مع يوربييدس وصفاً واقعياً لحياة الناس تعمد إلى التحليل النفسى وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تصبيلاتها (٢٦).

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عنـد أجاثون Agathon، شـاعر التراجيديا المعـاصر الفلاطـون فقد تميزت اشـعاره وتمثيلياته باتجاههـا إلــى تصويــر العواطف ووصف الغرائز البشرية.

بل لم يفت أفلاطون أن يصور أجاثون في محاورة المادية في صورة ـ عاطفية أميل إلى الاتدفاع وعدم الاتزان (٢٧). فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق مؤنث يشبه أسلوب جورجياس السفسطائي.

وقد اتفق أريستوفان مع أفلاطون في هذا الرأى عن أجاثون، إذ يصوره أريستوفان في مسرحية " الشيزمو فوري Thesmophories " بصورة

Charm. 162, Prol. Apol. 35, Menon 76 e. Eutyd, 278-279 Rep 413, 490, 577 Theet, 173 b, 197, Phedon

^{115,} Phaedr. 228 b, Polit, 29.

⁽³⁶⁾ cf. R. Schaerer, la Question Platoniaenne LX. P 218 cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.

⁽³⁷⁾ L. Robin le banquet. Introdction.

الشخصية العاطفية المونثة _ ويدخله ضمان النساء المحتفلات بالألهـة ديمتير لأنه قريب الشبه بهن.

بل يتضح هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذي يعرض لنماذج لا تليق بالمثل العيا وخاصة تصويره الإتفعالات المرأة في الحب بل يمتدح أسخيلوس حين يصوره مترفعاً في مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإلى هذه التراجيديا المعاصرة التى لا ترجع إلى النماذج المثالية ولا تحفل بتقديم الحقيقة العقلية ولا تتقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعراءها بأنهم محاكون يحاكون ما يبدو فى العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بالتغيرات فهى تقضىى على الثبات وتثير الانقعالات فتقضى على الاتران.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية فى الأدب بنظريته فى الفنون التشكيلية التى تطالب فى النحت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة المصوعية.

" الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون فسوف نجد أنها قد حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة ـ غير أنه يبدو لنا وصف شئ ما بأنه محاكاة لا يكفى لذمه أو لمدحه لما تحتمله المحاكاة عند أفلاطون من تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون في الفن والجمال إنما ينبغي أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التي توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصعف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكى، والمفسطاتي بأنه يحاكىي، والخطيب والشاعر والفنان كل منهم يحاكى، ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، فهى أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذي يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهناك محاكماة لا تصحبها معرفة وثبقة بحقيقة الأصل الذى تحاكيه، وإنما هى نقل آلى يعتمد على التمويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخير بصلة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهال والسذج. وهو قد ينجح فى إدخال السرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويعتمد افلاطون على هذا المعنى السيء للمحاكاة حين يوجه نقده للأدب والفن المعاصر له. فمن قبيل هذه المحاكاة السينة التي تخلو من معرفة الحتق والخير والجمال، تلك الفنون المستحدثة التي ازدهرت في عصر الديمقراطية كفن الخطابة المفسطانية والشعر التمثيلي وكذلك تلك الاتجاهات الفنية التي شاعت في التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستطيقي إبان القرن الرابع خاصة، عند اوائك الفنانين الجدد الذين أخذوا بالمظهر، وانقطعوا عن تقصى الحقائق، وشغفوا بالنقل الواقعي لما يبدو لحواسهم، والتعبير الصريح عن العواطف والاتفعالات، وعمدوا إلى التأثير في الجمهور بإثارة ما فيهم من إنعابات، وابتعدوا عن العمق والمعقولية وإلى تترام الأهداف الأخلاقية والميتافيزيقية الكبرى التي كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السئ للمحاكاة يجدر أن ننظر في تطبيقاتها على فنون الأنب والتصوير والموسيقي المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه النفرقة لمعانى المحاكاة حين كان بصدد تعريف السفسطاتيين الذين يعولون على فن الخطابة فبدأ بتعريف السفسطة إلى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج الصدور، والمحاكاة المنتجة للصدور منها ما

⁽³⁸⁾ Plat, Sophist 223, 224, 226.

ينتج صوراً مشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناظر أنها تشبه الحقيقة واكنها خيال لا يشبه الحقيقة (٢٩).

ففي الحالة الأولى توجد محاكاة مصحوبة بمعرفة للحقيقة.

أما فى الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن Doxomimetique $^{(t\cdot)}$

وفن السفسطائى من قبيل محاكاة الظن فهو يظن نفسه عالماً فى حين أنه لا يملك سوى الظن، ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استخدم خداعه فى الجمهور صدار خطيباً سياسياً، أما إذا استخدمه فى المجتمعات الخاصمة سمى سفسطائياً، ولكنه على أى الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إتما هو مقلد للحكيم. الذى هو الفيلسوف الحقيقي.

أما عن المحاكاة فى ف ن الخطب، فيقول أفلاطون فى مصاورة جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فنا ... ولكنها نوع من الخبرة empirisme التى تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أندواع التمويه والخداع الأربعة، التساء وزميلاتها الشائث الأخر هي السفسطة والطهي والزينة ('') وهذه الأتواع الأربعة للخداع تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هي فن القضاء أو العدالة الذي يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع ويناظره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق الخداع عن هذه الفنون بأنها لا تــأخذ بالمعرفــة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تتســاق وراء اللذة. لذلك

⁽³⁹⁾ Ibid., 285-236. c.

⁽⁴⁰⁾ Plat : Gorg. 462. c.

⁽⁴¹⁾ Ibid, 463, b.

يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهى أم الطبيب لفضل الطاهى (^{٢٧)}.

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلو، من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية الخيرة، وبالتالى لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: _

"مثل هذه الأعمال يابولوس أسميها خداعاً وأعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأوكد لك أنها لا تعتبر فنا بل هى مجرد خبرة، لأنها لا تعتمد فهما تقدمه على سبب معقول لحقيقة ما تتحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أستطيع أن أسمى العمل الذى لا يستند إلى سبب معقول فناً" ("²⁾.

وينصح سقراط كاليكليس فى هذه المحاورة بأن المحاكاة التى لا تتعمق فى معرفة طبيعة الشئ لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد الخطيب أن يصبح ذا شأن فى الناس فعليه أن يفهم تماماً طبيعة الجمهور (**).

ويعود الفلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى في محاورة فايدروس فيتخذ من خطابة ليزياس مثالاً للخطابة التي تعتمد على الخبرة الآليه والمحاكاة الخالية من المعرفة ويقابل بينها وبين خطابة ايزوقراط الفلسفية التي تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفس الإنسانية، ويتخذها مثلاً للفن الصحيح الذي لا يقوم على التمويه بل على المعرفة بالحقيقة (٥٠).

وفى الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقها على السفسطة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه

⁽⁴²⁾ Ibid, 464. d.

⁽⁴³⁾ Plar. Gorg. 462 c.

⁽⁴⁴⁾ Ibid. 513 b.

⁽⁴⁵⁾ Plar. Phaedr.

المحاكاة من تزييف للحقيقة ويث للأوهام، وما يــتزتب على ذلك من أخطــار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفى للفيلسوف.

تلك المحاكاة التى لا تستند إلى معرفة الحقيقة التى ضللت فن السفسطاتى وفن الخطيب هى أيضاً التى تضلل فن الشعر وباقى الفنون الجميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحيها معرفة، فهى سلاح خطر فى يد من لم يكن على علم بأصول إستعماله. يقول فى مقدمة الباب العاشر فى الجمهورية:

"لن تقبل بأى حال من الأحوال، هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا المنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح الله هذا الأمر على ألا تجلب على هجوم شعراء التراجيديا وباقى المؤلفين الذين يستخدمون المحاكاة، إذ يبدو لى أن كل هذه المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" (13).

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذي يتلخص في المحاكاة ونتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسبيه لها من ضرر، فهذا الشعر الذي يتلخص في المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واختار الشعر التمثيلي ليكون مثالاً له بالمعنى الأثم، إذ في هذا الشعر التمثيلي يخرج الشاعر عن طبيعته ويتحرر من إلتزام الصورة المثالية الثابتة لكي يحاكي صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابنة التي تضمنت للمحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابنة التي تضمنت المحاكاة عين الدنتش الشعر الغنائي والملحمي لأنه أصدق تعبيراً المحاكاة في حين استثنى الشعر الغنائي والملحمي لأنه أصدق تعبيراً

⁽⁴⁶⁾ Plat Rep X- 595 b.

عن الحقيقة، لأن الشاعر في هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لمانه فيكون أصدق في عرضها. وليس كذلك الشاعر التمثيلي الذي يرويها من وجهة نظر الشخصية التي يمثلها (°) ومن هنا كان الشعر الغنائي والملحمي في رأى أفلاطون أصدق تعييراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامي.

ويرجع افلاطون خطر الشعر الدرامي إلى أن الشاعر عندما يندمج فسى دروه تتقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول في محاورة أيون راوية هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً أو مفزعاً يقف شعر رأسي من الخوف ويخفق قلبي" (٤٧).

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذا مارجعنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين! وكان هذا الحيوان فى الغالب طوطما مقدساً. وفى قيام القبيلة بهذه الحركات التى تحاكى بها الحيوان كان يشملها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذى كا يلبس جلد السنجاب ويقلد حركاته، لـم يكن يشعر أنـه يقلد سنجاباً، ولكنه يحس أنـه قد تحول إلى سنجاب ينتسب إلى السنجاب الأول الطوطم رأس القبيلة" (¹⁴⁾.

ولم تكن الأفكار القبلية ببعيدة عن فكر أفلاطون حين كان بمسدد الحديث عن المحاكاة، فالشعر الدرامي الذي كان براه في عصد و بمثل على

^(*) cf. Mc Kecon. Literary Criticism and the concept of imiation in Altiauity Modern Philology, August 1636. cf Rep 392-394.

⁽⁴⁷⁾ Plat. Ion. 535 c.

⁽⁴⁸⁾ Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversty. Libr ary.

المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أخطر من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير في الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما في عصر أفلاطون يسكيونه في آذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والعواطف الجامحة والجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوربيدس المعاصر، لقدرنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشئ وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن جاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحلكوا إذن تلك الصفات التي نشأوا عليها منذ حداثتهم، كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم سولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل للسلا تلصدق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا بصلاحهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً في مهاترتها الزجل وتبجحها على الألهة عندما تكون في سعة ونعمة الحياة، أو في شكواها عندما تتتابها الأحزان والنوائب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين .. ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحى السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة صهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرحد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر اذلك فإنه ليشعر بالخجل ويزدرى هذا التمثيل.

وضرر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها في طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة النقلب والتلون، وهي صفة يجب على الفلاسفة أن يناوا عنها ويثبتوا على طبيعتهم الفاضلة. وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وبضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعي وفي ذلك يقول:

"وكذلك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافي سيظل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع في الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شئ وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه تكريم قديس بارع ولكننا سنخبره أن ليس لمثله مكان في دولتنا وسنقصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (°).

وإلى جانب ما تسببه المحاكاة في الشعر الدرامي من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعويده التقلب، فإن لها خطراً آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكى لا يخاطب المبدأ العاقل في النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الاتفعالى المتقلب في الخلق ذلك الجزء المذي بسيل تقلده (1).

كذلك تظهر خطورة المحاكاة في الشعر الدرامي بوجه خاص، لأنه ابعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابئة للخير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذي يمثل كل شئ، وهو شعر يظهر فيه خطر المحاكاة التي يجهل حقيقتها من يمارسونها.

فهوميروس ومن بعده التراجيديون لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه ولا حتى المعرفة الغنية التى نجدها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيديا يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تتصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتيقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (°)

ويوضح افلاطون ابتعاد ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حيـن يقـدم تصنيفــه لمســتويات المعرفــة المختلفــة ويختــص الفــن بأســـــوأ

^(*) Plat, Rep. 397-398.

⁽⁴⁹⁾ Ibid X. 605 a.

^(*) Ibid, X, 568.

درجات المعرفة ألا وهى المعرفة الوهمية (٥٠) ولكنه يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق قيم الجمال في فنه.

ذلك لأن أداة الفنان في الخلق هي الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذي يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعاؤه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز الحزئية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعلى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة والثانى فن بصمير الأول يأخذ بالمحاكاة والثانى فن بصمير يأخذ بمحاكاة مستنيرة لأنها تنطوى على علم من يمارسها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثل للخير والحق والجمال، وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذى الثقافة الفلسفية الواسعة، ربيب آلهة الفن وربات الشعر Amses مؤثر الجمال الذى يحسن التميير عنه فيخرج فنه محققاً للحق والخير والجمال على السواء.

وهنا نلتقى بمهمة الفن الجيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفنى بالحقيقة المثالبة.

يقول: لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتى بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعدم أفلاطون أمثلة توضع هذه النظرية في المحاكاة في فن عصره.

ففي الشعر:

لم يطلق أفلاطون حكمه الجائز على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلي بهجومه واستثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي (°) لأن المحاكاة في هذه الأنواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة، يبل هي تعبير صدادق عن قيم الحق الخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح

⁽⁵⁰⁾ Ibid 596.

⁽a) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imiation in Plat. S Republic Class, quait. 1928.

الآلهة والأبطال ^(١٠) والتغنى بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المثل العليــا التى الهمت أمثال ترتاريوس Tyrtaeus ويندراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلي الذي يقدم للناس انهزام البطل وماساته أو يقدم الهزل الذي يجرى في حياة الناس اليومية أو يصدور الأحاسيس أو الانفعالات التي تجرى في شعور القرد العادي وفي كل هذه الأحوال يتحرر أالشاعر من التقيد بالتعيير عن موضوعات الحياة المثالية لكي يحاكي الواقع المحصوس بكل تقصيلاته.

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مآخذ أنها فن يعتمد على ألمقدرة الفائقة في خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا أمن انفعالات عميقة في النفس الاتسانية، إلا أنه لم ير في إثارة هذه الانفعالات تخطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أحط لاتها تولد فينا المضحك الذي لا يليق بالإنسان الحر (٥٠).

وعلى أساس هذا التمييز في الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة المحسوس هي وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وساتله الاتسانية ومهارته فسي تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أحط منزلة على نحو ما نرى في محاورة فايدروس التي أنتقد فيها أسلوب الخطابة المنمقة بالاجتهاد الاتساني، وعلى نحو ما نرى في تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهي (٢٥).

⁽⁵¹⁾ Plat. Rep. 607 e.

ا^(۲۵) الفرانين ت ۱۱۹۷ ، (انظر المقد المسرحي عنده ليونان) دروس ونصوص. (^(S3) Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b, Phileb 55c, Lois XI, 938, Epis. 97 d.

وإلى هذا المصدر الإلهى للعبقرية يرجع بنداروس Pindare الدى حفل شعره بالدعاء والتضرع للآلهة المنعمة على البشر بالموهبة والعبقرية فى الفنون.

هذه الموهبة التى لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الاتسانية مهما بلغت (^{ه)}.

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الجيد الذى توفرت فيه قيم الخير والحق والجمال أمراً واضحاً لدارس الأدب اليوناني، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الغنائي فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذى يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينيا بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بعظمة أثينا القديمة التي توجت أحلام أفلاطون وداعبت خياله وكرس بنداروس عبقريته المتغنى بانتصاراتها المجيدة على الفرس، غير أنه انصرف عن أثينا المعاصرة له بعد ما تخلت عن مثلها العليا القديمة وتطرفت في سياستها الديمقراطية، لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى اسبرطة (أه) معقل الارستقراطية الحربية في اليونان وحامية مثل البطولة الدورية القديمة التي كان أفلاطون من أشد دعاتها (أه).

وكلاهما آثر أسلوب الايجاز الدورى واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولجأ إلى الرمز لمعانى العقيدة الدينية (٥٠).

^O Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63. (54) Pindare Xe Pythiaue.

⁽⁵⁵⁾ Lois II 682, 683.

وقد وحد أفلاطون البطولة في محاورة فينيكوس وآثر للحراس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الستروة التي أصبحت هدف الديمقراطية الأثينية وكذلك محد أثينا في عصرها الذهبي (محاورة كرتياس ١١٧). (⁶⁶⁾ Le Symbolisne de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس في محاوراته ويستشهدُ بشعره على سبيل الحكمة والمثل المأثورة والبرهان (٧٠).

ولم يكن إعجاب افلاطون بشعر كيرتاريوس Tyrtaeus ليقل عن إعجابه بشعر بنداروس، بل لعله وجد فى هذا الشاعر الغنائى أوضح تطبيق لنظريت. المثالية فى الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا في الأضلاق والوطنية، وكم بعث هذا الشعر في مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تجرى إلا على لسان رسول من العناية الإلهية بعث يشد أزر مواطنيه الاسيرطيين بعد أن أو هقيم الحروب المسينية.

وكذلك قدم الشعر الغنائي ما كان أفلاطون ينشده في الفن من مثل مُطلقة تحيا في كل زمان ومكان، ولم يكن الشاعر في هذا الشعر الغنائي إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنا المفردة بل بالأنا الكلية التي تعلو على كل الأنو اد (°).

وفي الخطابة:

وإذا كان الشعر هو أحد شطرى اللغة الأدبية، فالخطابة هي الشطر
 الآخر المكمل لفن الأدب عند اليونان.

وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التى لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تتكفى بمحاكاة المظهر الذي يشبه الحق وتعتمد خداع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاورة فايدروس حتى يتضح الجانب الايجابي للنظرية الافلاطونية في الخطابة وحتى نستخلص الشروط التي ينبغي توافرها لكى لكون الخطابة فلسفية أي فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

⁽⁵⁷⁾ P haedr, 227-245, Theet. 196-173. Gratyl 386 cf. Schull. Lénvré de Platon.
(*) W. Jaeger, Paideia, I, p. 85-86.

وتقدم محاورة فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية في أثينا والخطابة الفلسفية التي يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغى أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدث عن حقيقة الموضوع الذى يتحدث عنه العجيب محدثه ملخصاً رأى الخطيب ليزياس ومعاصريه السفسطانيين فيقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضرورى لمن يعد نفسه لكى يكون خطيباً أن يعرف حقيقة الخيـر بل أن يعـرف رأى النـاس، ليس من الضرورى أن يعرف حقيقة الخير أو الجمـال بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الاتفاع" (٥٠).

تلك إذن هى النظرية الخاطئة الشائعة التي لا تعمد إلى الحقيقة ولا إلى الجمال تحققهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو الرأى الشائع لمدى معلمي الخطابة والسفسطانيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فجردوها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هى خداع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى ينجح فى هذا الخداع؟.

أفلا يكون الفيلسوف الملهم بالحقيقة بمنهج الجدل أقدر على الخطابة وعلى الخطابة وعلى القنان ذى المعرفة السطحية الذى يجهل موضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يخطئ فيختلط بين الخير والشر (⁹). ومن ذا الذى يستطيع أن يميز فى آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التى

⁽⁵⁸⁾ Plat., Phaedt. 259 c.

^(°) Thid. 203.

عليها يختلفون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التي هي موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال °eidos?

وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزياس مشوهة ناقصمة تفتقر إلى صدق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل فى تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقر اط الذى دعم فنه بالفلسفة وأسس خطابته على أساس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة (٥٠). فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبيناً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فالا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وييسن ليزياس حتى أصبحا على طرفى نقيض - فقد ظل الحب عند ليزياس نشاطاً حسياً غير عاقل مضر النفس مفسد للجسم يبعد صاحبه عن الفلسفة ويدنيه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يفتقر حديث ليزيـاس إلى الأصالة والإبداع وكيف ينقصه حسن الترتيب والنظام.^(١٠)

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فجاء أشبه بشعر ميداس الذى يمكن تغيير وضع أبياته على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح في الفن إذ لابد للحديث من وحدة عضوية تعين لـه ابدايـة ووسط ونهايـة ولابد للموضوع أن يدرس على أساس منهج تطور طبيعي.

^{(&}lt;sup>49)</sup> كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذي تعتمد عليه المخطابة والبراهين التي تلحناً إليها، وكان بحثه في الحدل القائم على أساس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداعملها قريباً حداً من بحث عليفته اسيوزيوس في المتشابهات Similarities.

⁽⁶⁰⁾ Plat, Phaedr., 235-236 A.

وقد كان لهذا الميدأ الذى قدمه أفلاطون هنا في وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد في النظرية الكلاسيكية في الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزياس مثالاً للخطابة غير القاسقية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بهما على وجود الخطابة الفلسفية التي بنشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسي الخطيب الذي فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التي تلقاها عن الفيلسوف انكساجوراس.

وهاهو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفنه يبتخى بـــه للنفوس مـــا ابتخــاه أبقراط الطبيب للأجساد ومن شفاء وإصلاح.

لـذلـك يختـم محاورته قاتلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعة فلسفية وسمواً في الفكر يشير بآمال كبيرة".

وفي الموسيقي :

قدم افلاطون نظرية فى الموسيقى يمكن أن تعد تعبيراً لهذه المحاكاة الجيدة، وقد رجع أفلاطون فى هذه النظرية إلى النراث الفيشاغورى الذى تبلور بوجه خاص عند دامون Damon فى القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى في الموسيقي طريقة لتطهير النفس وتهذيبها بل كانت تسخدم الموسيقي في العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والغناء إلى بيان أن العناصر الثلاثة المكونة لها فى اللفظ والائتلاف والايقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التى تحاكيها فى نفس الإنسان فتساءل:

" أي الأنغام تتميز بالشكوي؟ _ لتخيرني مادمت موسيقاً.

_ إنها الموسيقي الليدية.

- وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحراس من النسكر والرخاوة والكسل.
 - وأيها لين يوافق مزاج السكارى؟
 - ـ بعض الأيونية والليدية.
 - فلا يوجد إذن ما يناسب الحراس إلا الدورية والفريجية.
- ــ كذلك لاتحتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل يفضل أبوللون وآلاته الموسيقية على مارسياس وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلابد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.

وإذا أردنا معرفة تفصيلات هذا الأمر: فلنرجع في هذا إلى دامون لنعرف أي المقاييس يناسب العنف أو الجنون وأيها يتقق والخلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالألفاظ، ألا تتوقف هي الأخرى على خصائص النفس؟ _ بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والاتثلاف وعذوية الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التي هي أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحقة التي تعتمد على الخلق القويم الذي يجمع بين الخير والجمال (١٦).

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح فى الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمال والحقيقة فى صورة سهلة حتى يقنع بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كما يقول يجب أن تتجه فى النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بعث اللذة الاستطيقية وحدها بــل كــان لمها هـدف أســمى هــو التــائير على النفس بحيث إكسبها انتلافاً وانزاناً غايتهما تحقيق الخير.

⁽⁶¹⁾ Ipat, rep. 398 d - 400.

وكان يدخل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح الملطون قيمته بالنسبة للمضمون الأخلاقي الذي كان ينطوي عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقي القديمة. وكان الرقص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركة الإنسانية، وليس أدل على هذا الاتجاء الأفلاطوني في الموسيقي الذي يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص من أجل التعبير عن حقيقة مثالية ومن أجل التمامي بالنفس الإنسانية مما يذكره بلاوتارخوس عن الموسيقي الاسيرطية حرث يقول: إن عنايتهم بالموسيقي والشعر لم تكن أقل من عنايتهم بالتربية الأخلاقية وكان لأغانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائما أخلاقية فأكثرها يدور حول تمجيد الأبطال الذين استشهدوا في سبيل أوطانهم وتأنيب الجبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين في جميع الأعمال، فكانوا مشلاً ينقسمون في الاحتفالات والأعياد إلى ثلاث مجاميع مجموعة الكهول ومجموعة الشياب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يبدأون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكدون قوة بأسهم ثم يختثم الأطفال الغناء بأن يعدوا بأنهم سيتفوقون على الجميع.

أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التى كانوا يمشون بها إلى المعركة ف إننا مسوف ندرك معنى قول Terpander ترباندر وبنداروس اللذان قالا إن الموسيقى والفضيلة مرتبطتان (۱۲).

وبناء على هذا ينتهى أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الردئ ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التي تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أساس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقة بين نوعين من الخطابة في محاورة فايدروس، خطابة أشبه بالمران الآلي روتينية Routine هي مثال المحاكاة السيئة وتتلخص في مجرد ترديد صيغ محفوظة يلقنها

⁽⁶²⁾ Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

الأستاذ لتلاميذه بالحفظ ويضرب أفلاطون لها مثلاً بخطابة ليـزياس، أمـا الخطابة الفنية الحقة فهمى الخطابة التمى علمى علم بـالنفوس البشريسة ومثـالها خطابة ايزوقراط (٣٠).

وكما يجب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفس البشرية عليه أيضاً أن يعرف الطبيعة الحقة للأشياء التى يتحدث عنها ولا يكتفى بنقل المظهر المحسوس منها. فعندنذ يمكن أن يضمنها إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهى وهو الذي يمكن أن يتصف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف القنان الذي يرسم صورة المدينة الفاضلة ودمتورها "حين يريد إكمال لوحته فإنه يوجه يصدره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وباقى الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويظل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى ينجح في رسم الخصائص الإنسانية التي ترضى عنها الآلهة _ إن مثل هذا الرسم وحده هو الذي يبلغ الجمال المطلق"

فالفيلسوف الذي يبدع الآثار الجميلة هو ذلك الذي يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذي يكتشف في باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية فيقفز بها بغنه إلى الناس، وفي هذا تنبثق العبرية الفنية في رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذي يحترم النسب الهندسية لحقيقة الموضوع الذي

⁽⁶³⁾ Plat, Phaedr. 227-279.

⁽⁶⁴⁾ Plet, Rep. 501q -c.

يصوره كما نجد في أن مصر حيث نجد في النقوش الأثرية صوراً تستغير عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد (١٥)

بقول في محاورة القوانين :

_ و كيف تثبت قو انين الفن في مصر ؟

_ إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد يعبد على تعليم الحركات والأنغام الجميلية المنسقة التي ثبتت أصولها وتحددت قوانينها في المعابد، ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير في هذه القواعد والأصبول.

وعلى ذلك فإنك لتجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهي بهذا القِدم لا تقل روعة وجمالاً عن قنون هذه الأيام.

ـ ان هذا عجب.

- بل قل إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لتجد فيه الغث والثمين، ولكن هناك أنغاماً صحيحة قد اختيرت لتكون معايير، وجدير بواضع هذه القوانين أن يكون إلها أوشبه إلمه ولذلك فإتهم ينسبون هذه الألحان إلى الألهة ابزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقاتا فلابد أن نضع لها قانونا وقاعدة، ذلك لأن حب التجديد الذي ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير في الرقص والغناء المقدس بحجة أنهما قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما بحدث في مصير (٢٦).

⁽⁶⁵⁾ Adolphe Reinach, Recueil Mecueil Millet. Textes Grecs er latins relatifs al'histoire de la péinture ancienns Paris, 1921pp 184-259.

ويمكن أن نجد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية في النحت أيضاً إذا أخذنا بالرواية التي تقول إنه قد اتخذ جانب المثال "القيمينس" Alcemenes فسي المباراة التي قامت بينه وبين "فيدياس".

وقد ربح فيدياس فى المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التى تفصل المشاهد عـن التمثال بينما خسر القيمينيس المبـاراة لأتــه راعــى النسب الهندسية الصحيحة ولــم يـراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكلتوس Polykleitos التي تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتي ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon وطبقها في نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus (۱۲).

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة النقد إذ يرى أنه لكى نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية الخالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يختاره الفنان من عناصر يريد هو إيرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يطو له. وعلى ذلك فلابد من خطوتين ضروريتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التي يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه في تصوير هذه الحقيقة.

يقول في محاورة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسي :

وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو لذيذاً بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل من جهنى الكم والكيف.

⁽⁶⁷⁾ P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى ـ فيجب أن يعرف ما هى طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيسه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه (١٦٠).

ويقول أيضاً :

"لا تخطئ رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تخلط بين أسلوب الرجل الحر بأوزان العبد الوضيع" (١٦).

ويقول في محاورة السفسطائي:

" إن فنانى اليوم لا يعبثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بـل تلك
 التى تبدو جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد فى المهرجانات الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجرى فى عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم فى الأعمال الفنية للفلسفة والحكماء لأئهم أدرى الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغى أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما معرفة الأصل الذى نحاكيه ومعرفة على أى وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغى عمله لكى تكون جميلة وناقعة (٧٠).

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة الجمال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة (٢٠) (القوانين ٨١٨).

⁽⁶⁸⁾ Plat. Laws II, 668 b-c.

⁽⁶⁹⁾ Ibid, 996 c.

⁽⁷⁰⁾ Ibid, 667-669.

⁽⁷¹⁾ Ibid. 847.

وينبغى على شعراء الترلجيديا أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التى للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تؤلف الجوقة من كبار الرجال، ويسميها بالجوقة الديونيسية لأن مثل هذه الجوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والائتلاف الموسيقى واختيار ما يوافق النفس البشرية (٧٣).

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنسان الأفلاطونسي أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة وتوجيه الجمهور إلى الخير وهي مهمة لا يمكن أن يقوم بها أي إنسان عادى بل إنسان ملهم والفنان هنا لا يرجع فضله إلى خلقه الشي جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة في التسامي إلى هذا العالم الحقيقي الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميثوس (٧٠) الفنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة في الفن الأفلاطوني أنها تفترس نظرية في الجمال المثالى، إذ لا يمكن أن يقتمسر الفن الأفلاطوني على مجرد الإحساس باللذة أو الانفعال اللاشعوري وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيدونستى الواقعي في الفن ذلك الاتجاه الذي قد وجد له أنصاراً من بين فناني عصره ومفكريسه، أولئك السنين كانوا أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهي كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين المثال العقلى الذي يتجلى في التناسب والانتلاف الهندمي. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد في النظام والتناسب وفي كل ما يخضع للحدد والقياس ، ويقول في محاورة فيليوس "إذا استخرجنا من الفنون المختلفة ما تنطوي عليه من حساب فياس، فما الذي يبقى؟ - لا شن على الإطلاق (Phileb. 55).

⁽⁷²⁾ Ibid. 644-&17.

⁽⁷³⁾ Plat. Protagoras. 320.

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تنوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الأوان والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأى ألم.

يقول في هذا المعنى إن الذي الصده بجمال الأشكال، لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكاتنات الحية، بل ألصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأوكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقى الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغيات أو الحاجات الإنسائية، وأكرر هذا الكلام بالنسية للأصوات التي تتميز بالنقاء والوضوح والتي تخرج اللحن الفريد صافياً (Phildb 51).

على هذا النعو أمكن لفيلسوف اليونيان أن يحدد الإطبار العام المسلفة الجمال في العالم القسفة الجمال في العالم القديم ووضح ما لها من العمق ومن الأصبالة ومن الانتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشرى لا في اليونيان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفي إلى اليوم ولسوف نرى ما بقى منها وما زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع في شباك هذه الفلسفة الخالدة.

فلسفة الفن عند أرسطو ٣٨٤ ق.م - ٣٢٢ ق.م

لنن تأثر أرسطو بأكثر الخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه فى الفن يختلف فى روحه العامة عن الروح التى تسود الفلسفة الأفلاطونية.

يؤكد هذا الرأى ما نلاحظ عندما نقراً عن الفن يلغة وأسلوب أفلاطون في محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقراً عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقراً كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقراً عن الفن بأسلوب علمي و لا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عن عدما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله برومثيوس ووهبه للبشر (١).

أما أرسطو فيذهب إلى القول بان الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها (٢) واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون (٣).

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفي وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً مبهماً يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع

⁽¹⁾ Plat. Protagouas. 320-3220.

⁽²⁾ cf. K. Glibert & Hkuhn: A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

⁽³⁾ Arict., Parts of Amimal. 687.

وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الجيد محاكاة للجمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً ورديناً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة في الشعر وفي التراجيديا. وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكي إيداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون في تأكيده لأهمية الفنون الجميلة في التربية والارشاد الخير والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون في تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو في هذه اللذة تصفية لملائفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة في حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفي أو اللذة الحسية _ فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السئ فهو المحاكى للعالم الحسى المثير لملائفعالات الضارة باتزان النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصولاً في ثنايا مولفاته العديدة، فأفرد للخطابة مولفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقي في مؤلفاته المختلفة وبخاصة في خاتمة مؤلفه في السياسية.

إلا أن المرجع الرئيسي لنظريته في الفن والشعر إنما يـــتركز فــي كتابــه فن الشعر حيث تتاول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحي وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديا وعن تنوقها ونقدها.

⁽¹⁾ Arist., Poetics. 1447 a.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبي لعصور طويلة سواء عند العرب أو في العالم الغربي ـ وذلك منذ ترجم إلى العربية في العصر العباسي، أما في الصالم الغربي فقد عنى به الشراح الإيطاليون في عصر النهضة وعلى رأسهم فرنشسكو روبرتلو (۱) الذي قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دي منتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجدها في مكتبة آل منش. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التي يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أساس أن الشعر يعنى بالكلي في حين يعنى التاريخ بالجزئي . ثم وضتح لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفني وتناول مشكلة التطهير أو الكاثرسيس ففسرها نفسيراً لانيًا إذ يرى أن تذوق الشعر والتراجيديا يحدث في المتذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

ومن أشهر من عنى بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستفلترو الذى وضع قاتون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر وعلى رأسهم بيبر كورني الذى إلترم به في تراجيدياته وألف كتاباً في هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحي (٢٠).

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألماني في القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذي تداثر بآراء أرسطو في قواعد المأساة على نحو ما يظهر في مؤلفيه لاؤوكون وفن المسرح في هامبورج - وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشوالر - وهما من أعظم النقاد الكلاسوكيين - فلسفة أرسطو وأخذا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسوكي مع بداية ظهور الرومانتوكية التى عرض شليجل معالمها في مجاضراته عن الفن المسرحي والأدب عام ١٨٠٠ (٣).

⁽۱) أرسطو طاليس، فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ١٣٠.

⁽²⁾ Discours sur le Poème dra matique.

⁽⁷⁷⁾ انظر أرسطو طاليس ــ فن الشعر ـ ترحمة د . عبد الرحمن بدوى تصدير صـ ٣٦.

والمرجح أن يكون ارسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب الضياسة ويل كتاب الخطابة. ويتقق أكثر الشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذي تتاول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى في القسم الأول من الحديث عن التراجيديا. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم لكن يضعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمولفات أرسطو تتحدث عن قسمى هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفتقد إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصسول التسى تبدد دخيلة مشل الأجزاء الخاصة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسي للكتاب (١).

أما عن كلمة بوئيطيقا Poetica التي أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى في أصلها اليوناني كلمة مستمدة من فعل Poetica أي ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان ينتج خلقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى القنون عموماً ولقد وضبح أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج والصناعة ويرض الصسانع الصورة على مادة سابقة في الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشباء على أي نحو شاء سواء على نحو ما هي عليه في الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هي عليه في الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هي عليه في الواقع. ووصيف الفن بأنه يقع في مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصدره نماذج من الأدب والشعر اليوناني كانت قد بلغت أوج إزدهارها ولعل أهم ما قد استقرأه وألهمه هو هذه الملامح الهوميرية والتراجيديا الاتيكية والكوميديا، فلا عجب أن دار اهتمامه حول موضوع رئيسي في الكتاب هو الشعر الدارمي والملحمي.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للنقد الأدبى واضحة كل الوضعوح فإنها لا تقل من الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه من إيضاحات لفلسفة أرسطو

⁽¹⁾ أنظر عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان. صـ ١٠٧.

عموماً، بل إن محاولة فهم هذا الكتاب منعزلاً عن باقى أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يودى إلى التورط في أخطاء كثيرة في شرح أفكار أرسطو في الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو التي تتوخى البحث داتماً عن الغاية انتهى أرسطو إلى القول بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير Catharsis. وتفسير هذ النظرية لا يفهم بالتالى على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفصيلة في حالة إنزان واستبعاد الميول المتطرفة، بل إن تركيزه على الفعل Action أو الحبكة العقدة Plot كمحور للتراجيديا إنما يرجع أيضاً إلى نظريته إلى الأشياء في تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذي يظهر لنا حقيقة الشخصية إنما هو فعلها كما تزهر لنا حقيقة أي شئ من خلال تصرفاته لأن الصورة هي دائماً علة فاعلة في نطاق فلسفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة العضوية هى كحاجة أى كائن إلى الصورة التي تخلع عليه الوحدة والكمال على حد تعريف للصورة بأنها مبدأ الوحدة في الكائن الحي.

ونظريته في المعرفة الطمية التي تبغى الوصول إلى الكلى الذي يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه في الشعر وما ينبغي أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر الأرسطو نظريته في المحاكاة وأنواعها ونظرية في التراجيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلى كتاباته الأخرى وخاصة إلى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذي تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابة وعلى العموم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضدوء حديثه عنها يمكن أن نستخلص فلسفته العامة في الجمال الفني، ولنبذ بنظريته في المحاكاة.

١ _ المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ فى الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هى غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة ــ فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى، فالمحاكماة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا الفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يمير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقي وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام فى الناى والصغر والضرب بالقيثارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما فى محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سروفرون وأكسيرجوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل الديثور امبوس (وهو الشعر الذي كان يعنى فى أعياد باخوس إله الخمر بواسطة جوقة من السكارى وعنه نشأت التراجيديا) والنوموس momos وهو نبوع من اللحن الإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة من غير فقرات، والماساة والماهاة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتب عالم قصيدة بالوزن في شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويظل مع ذلك شاعراً كما فعل خيريمون في قصيدته "قنطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفسالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما أن يصور الشخصيات أحسن مما هي في الواقع أو أسوأ مما هي عليه في الواقع أو كما هي عليه أما عبارت القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعني كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفيا إنما المقصود هنا هو عملية الخلق لكاتنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضغي على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

ولفظة الطبيعة Nature لا تعنى فى فلسفة أرسطو مجموع الكاتنات المكونة للعالم الطبيعى بل القوة الباطنة المحركة للكاتنات حركة تلقائية تتشد بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكى الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة فى تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة فى تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيعب حين يتدخل بفنه لوحقق الممريض الصحة إذا غشلت الطبيعة فى تحقيق هذا الأمر (1)

فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكى الطبيعة كما هى عليه بـل يتجاوزها إلى النموذج ومـن هنا فقد قرب أرسطو مـا بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست فى رواية الأمـور كما وقعت فعلا بـل رواية مـا يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة: إمـا يحسب الاحتمـال أو بحسب الصرورة. ذلك أن المورخ والشاعر لا يخلتفان بكون أحدهما يروى الأحـداث شعراً والآخر يرويهـا نثراً. فقد كان من الممكن تاليف تاريخ هيرودوتم

⁽¹⁾ Arist. Phys II 8., 199 a 15, Pol, 1337 a.

نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الكلى بينما التاريخ يروى الجزئى (١⁾.

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها فى الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوى عليه من قدرة على تصوير الإنفعالات النفسية وإثارتها، وهى لا تعبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التى كانت تصاحب الموسيقى فى الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افقدت اللغة صعب تفسير معانى النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى فى إثارة الاتفعالات النفسية بمفعول الدواء فى شفاء الجسد. يقول ال

من الواضح أن نفوسنا تتاثر بالموسيقى ولنا مثال لذلك في موسيقى أولمبوس التى تهز مشاعرنا وتؤثر في نفوسنا، وإننا لنجد في الإيقاع والنغم
تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاتزان وأضداد هذه الصفات،
وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن الخلق في الواقع وفي هذه التغرقة
يتكون الفرق بين الماساة والملهاة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم في
الواقع أما الملهاة فتظرهم أسواً. يقول:

"يحاكى الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فأن بوليجنوطوس مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم وياوسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما فى الواقع ... وفى الرقص والعزف بالناى والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهوميروس يصور أشخاصه أعلى مما هم فى الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهيجيمون التاسوس أول مولف للباروديات ونيقوخاريس مولف "الدايلاذة". كلاهما يصورهم أحسن

⁽h) Poet., 9, 1451.

⁽A) Arist. Pol. 8 1340.

مما هم في الواقع، وهذا الاختلاف يوجد أيضاً في الديثورمبوس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوشاوس وفيلوكسافس في القلوقلوفاس، وهذا الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة عن الملهاة فهذه تصور الناس أننياء تصورهم أعلى من الواقع (1).

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصيص الذي يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامي أو المسرحي الذي يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطبون النوع الأول، وذم النوع الشانى لأن الشاعر المسرحى يتلون بلون الشخصية التى يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التى تتقل الواقع.

أما ارسطو فقد عمم فكرة المحاكماة على كل أنواع الخلق الفنى ولم يشترط فى الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمــة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لقبيحة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب في تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أوالطبيعة على نحو ما هي عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأخيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفي هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

"ينبغى أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لايقبل التصديق (٢)" وهي تختلف فيما بينها اختلاقاً يؤدى إلى اختلاقا استجابة السامعين فمشلاً نجد أن الموسيقى اللودية نثير الحزن والكآبة، والدورية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rythm فلبعض الإيقاعات تأثير مكونى ولبعضها الآخر تأثير حسن ولغيرها سئ إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

⁽۱) انظر د. عبد الرحمن يدوى الشعر لأرسطو صـ ۸.

⁽²⁾ Arist. Poet. 24, 1050.

أما الناى فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الاتفعال ويجدر أن يستعمل في تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل في التربية والتعليم.

ينبغى أن تستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فيستخدم المعبر عن الخلق في الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرهفى الاحساس أو خجولين أو عاطفيين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون واثارها كانط وشوبنهور وهيجل وذلك حين تسائل لم تختص الاتفام والايقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول الخلقية ولا يكون للاذواق ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة? _ يقول لأن في الموسيقي حركة فهي أشبه بفعل النفوس، والحركة تعبر عن الطبع أما الذوق واللون فليس لهما القدرة. ويقول إن الايقاع يحدث في النفس راحة لأته ينطوى على حساب معدود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال (1).

أما المحاكاة في الفنون التشكيلية فلا تصل في قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقي والشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطني.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصدورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة، أما اليصدر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات ورموز دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغى في التصوير ألا يدرس الأطفال باوسون Pauson بل الأفضل لهم أن يدرسوا

⁽¹⁾ Arist. Pnoblems 29-30.

بليجنوتوس Polygnotus وبـاقى المصوريـن والمثـالين الذيـن اتقنــوا تصويــر الخلق (١).

ولم يتوسع أرسطو في الحديث عن النحت وان لم يغب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التصائيل اليونانية إنما كانت تعييراً عن حركات الرقص القديم فهي تعبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة يدعو إلى التساول، ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل في رأى أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذي كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنـه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدي بأنه لغة مزينة مجملة.

وعنى أرسطو بالبحث في أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزية في الأنسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يجدون لذة في المحاكاة كما يستمد الانسان لذة ابضاً من الإيقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشاً عن ترانيم مديح الألهة أو شعر الديثور امبوس أما عن العلهاة فقد نشأت من أغاني القرية.

ويرجع الفضل في تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى إثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل المحاتة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم يرسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تصرف عليها ومن هنا فقد كانت المعرفة بكتابها أشد غموضاً. وهي عموماً محاكاة لأرذل الناس لا في كيل

⁽¹⁾ Arist. Pol. 8, 5.

نتيصة فيهم بل فى الجانب الهزلى الذى هو نوع من القبيح إذ الهزلمى نقيصة بنير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة روايـة ويجـوز لها أن تطول أكثر من دورة شمسية واحدة.

أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعـه الرنيسي وهذا يقتضي أن نقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

ب: المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله: المأساة هي محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد في أجزاء العمل نفسه ويأسلوب درامى (مسرحي) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات (1).

وعناصر المأساة بناء على التعريف هي مستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بألفاظ متعددة فهى الحكاية أو هي موضوع ولكنها تمثل في المسرحية العقل الذي يحاكى واقع الحياة وهي في كل الأحوال العنصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى الرئيسي في التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وتترابط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول في العظم وفي النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذي يستحيل حذف جزء منه وإضافة جزء إليه بغير إخلال بجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التي أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتي الزمان والمكان وفي الفعل وفي الفعل أيضاً يستمد إسم الدراما المشتق من كلمة Dran أي يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

⁽¹⁾ Arist, Poet., 1449 b.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يمكن أن يحدث وفقاً للاحتمال (1) أو الضرورة. والمحتمل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضروى هو ما يمكن أن يقع بشكل آخر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغى أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقنع المشاهد بحيث بيتعد عما لايقنع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لايقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الوقعى يتحول بخيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المصادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذا الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغى له أن يعارضها.

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهى التى يحدث فيها تغيير فى مقدرات البطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكى تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانفلاب أى تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً فى مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهى تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد اثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضم أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هى التي تقدم الشخصيات في فعلها وهي التي تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماسكة الصفات أى منطقية مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يجمل به الشخصية.

⁽¹⁾ Le vraissemblable et le necessaire.

أما عن البطل التراجيدى فيصفه أنه الأشرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط فى الشقاء الابسيب طبعه الشرير أو فساده الخلقى وإنما نتيجة خطا لضعف إنسانى فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والخوف معاً. كما أن المآسى التى تقع فى نطاق العائلة الواحدة كأن يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار eleas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالنثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللغة للشخصية، أما عن عنصر العناء فقد كان يلعب في التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التي نص عليها أرسطو في تعريفه المتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقي المصاحبة لعناء الجوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريبيدس أنه استمان بايفون بن سوفوكليس في تأليف موسيقي سيئة ولم يؤلفها بنفسه. أما عن المنظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير نمثيل أو إخراج مسرحي.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تخاطب المتقفين فى حين تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن الملحمة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.

غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هي إحداث ما أسماه بالتطهير Catharsis الذي تحدثه التراجيديا في النفس الإنسانية بواسطة إنفسالي الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو في التطهير كثيراً من المناقشات في تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت في المصطلح الطبي والمصطلح الديني قبل أن تتخذ مكانتها في المصطلح الفني، فالتطهير في الطب يعني عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذي يسبب ألما في الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية تسوازن نفسى عن طريق انفعالى الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الدينى فقد كان واضحاً فى طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون الصوفى يعقيها تطهير وهدوء. فالموسيقى بما تثيره من حماس enthousiasm تشير نوعاً من الحماس الديني religious frenzy نجده فى الألحان المقدسة الدافعة إلى الهوس الصوفى، يعقبه شفاء وتطهير . وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعال الشعقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهذب نفوسهم وتبتهج.

فاتغام التطهير تحدث لذة خاصة وعلى هذا النحو ينبغى على مولفى موسيقى المسرح أن يسلكوا ، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمتقين فينبغنى أن نراعى فى تأليف الاتفام ما يعيد لطباتعهم المنحرفة الإتزان. ويسمح للمولفين أن يختاروا الموسيقى الموثرة على هذه الطباتع وهى فى الواقع أنغام تختلف عن الاتفام التى تختارها لتربية النشئ والتى غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى النورية، أما الموسيقى التى تودى إلى الفضائل الأخلاقية الموسيقى الفريجية وآلتها هى الناى وهى تماثل شعر الديثور امبوس المصروف بأن أصله فريجي ولا يمكن لشاعر أن يؤلف ديثور امبوس على وزن دورى؛ ولذا فقد فشات محاولة فيلوكسينوس كالموسيقى الني يكتب للمروم إلى الوزن دورى؛ وانتهسى إلى شاورن دورى؛ وانتهسى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دورى؛

⁽¹⁾ Arist. Pol. 1342,

ولعل فى هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديا أشبه باللذة التى نستمدها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينسى أو من الموسيقى الرجية المنيفة نشعر الديثور امبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيديا إذ صورها بإنفعال الشفقة والخوف: الشفقة على أبطال التراجيديا إذ يسقطون فى الشقاء والخوف على مصيرنا أو قد يكون الخوف من موضوع التراجيديا والشفقة على الأبطال إذ يقعون فى هذا المصير.

وقد آثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والخوف عن المنظر المسرحي بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تولف على نحو يجعل من يسمع وقائمها بفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة أوديبوس ... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي .. أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها" (1).

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديا وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالي توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليسه أفلاطون بهذا الصدد ففي حين رأى أفلاطون في الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً بإتران النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحياً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقي إلا أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقي الذي يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلمفي وبين النقد الجمالي الذي يقيم الفن بما يحققه من إشباع اللهجة الجمالية.

⁽l) Arist. Poet, 1453.

ولقد نجح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للجانب التربوى فى الفن حين وضع أثر الموسقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاء بتتمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالانسان. يقول (1):

ان تعليم النشئ الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقيير قيم السلع التجارية بل لتتمية قدرتهم على ملاحظة الجمال فى الأشياء. الناية التى كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف فى الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالى وهى الغاية التى أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقى الفنون على السواء (٢).

وقد بذل الكتساب الفلاسفة المرب مجهودات كبيسرة في فهم وترجمة كتساب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنسائي عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروه باسم أوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم في أوج عصرهم الذهبي للترجمة بل عنوا في المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق _ واستطاع الجاحظ أن يعبر بصدق عن هذا القصور عند العرب في ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه ويطل وزنه وذهب يستطيع أن يترجم التحجب فيه" (") وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن في العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذي رأى في الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصداها لا من حيث المعنى وحده.

⁽l) Arist. Pol. 1338.

⁽²⁾ cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publicatio. 1951.

الجاحظ: الحيوان.

ولقد عرف الفارابي كتاب أرسطو في الشعر ولخصه في رسالة في قوانين صناعة الشعر – وكذلك قدم ابن سينا تلخيصا الكتاب والمرجح أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية غير ترجمة أبو بشر متى بن يونس القناني وبالإضافة إلى هولاء عنى ابن رشد يتلخيص كتاب الشعر وحاول في هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي والشعر اليوناني بعد أن وحد بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذي أدى إلى كثير من الغموض واللبس (1).

وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء فى غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقته بين الشعر العربى وقد رأى أن الشعر اليونــانى يقوم على الخيال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع (٢).

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربي لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصنعة تغلب على التجديد والاتطلاق الذي تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديوانا لأخبارهم وحكمهم وشرفهم والشعر هو الجزء المنظوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر" (").

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف بـه صناعـة الألحـان" ويـرز الفـارابى فـى هـذا الفـن وروى

⁽۱۱ نظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير صد ٥٠ وكتاب آرسطو طالبس فى الشعر نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى إلى العربي تحقيق وترجمة د. شـكرى محمد عباد دار الكتـاب العربي سنة ١٩٦٧.

^{")}حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوي. من كتاب الدكتور طه حمين في عيد ميلاده السيمين القاهرة سنة ١٩٦٢.

ابن خلدون _ المقدمة.

ابن خلكان أنه مخترع الآلـة المسماه بالقـانون ^(١) كذلـك ألـف الفـار ابـى كتـاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبـى جعفر بن القاسم الكرخـى.

ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين العرب عن الفن لم تكن تكون علماً أوفرعاً خاصداً من فروع الفلسفة وإنما كمانت متضمنة في أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو في ثنايا كتاباتهم عن فن الموسيقي.

⁽¹⁾ وفيات الأعيان جدط صد ١٠١.

فــن الشعــر ^(۱) الفقرات من ۱٤٤٧ – ۱٤٥١

إن موضوع بحثثا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر
أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر
يتصل بهذا المبحث ، ولنتبع الطريق الطبيعى فنبدأ بالمبادئ الأولى ...

إن شمع الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر النيثور المبي وأكثر الصغر في الناى واللعب على القيثار كلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون الني سبق أن ذكرناها، فإنها تستخدم المحاكاة بواسطة الإيقاع Rythm واللغة

أما كل منها على انفراد أو بها مجتمعة فالايقاع والوزن يستعملان فى الصفر فى الناى واللعب على القيثار، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على تُنكلتها مثل صفر الرعاة _ والايقاع وحده بغير وزن يستخدم فى الرقص وحاكى الرقص الخلق سواء فى فعله أو فى انفطاله بواسطة الحركات الإيقاعية.

وهناك فن آخر يحاكى بواسطة اللغة سواء كانت نثراً أو شعراً، فإذا كانت شعراً فبواسطة جنس واحد من الأعاريض أو جملة أعاريض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هي أفعال البشر ولما كان البشور الذي يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نكون، فكذلك نجد في قان التصوير أن بوليجنيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وباوزون يصورهم

⁽۱) انظر الترجمة تمكاملة تنكتاب في كتاب نوسطو طاليس في الشعو ترجمة د. عبد نرحمن بدوى سهصة غمصرية سنة ۱۹۵۲

أسوأ مما هم وديونيسيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً في الرقص وفي الصفر بالذاي واللعب على القيثار كما توجد في الكلام المنثور والشعر الذي لا تصاحبه الموسيقي.

فهوميروس مثلاً يصور الناس خيراً مما هم وكليوفون يصورهم كما هم وهيجيمون الثانى" الذى كان أول من اخترع المساخر Parodies ونيقوخاريس مولف الدلياد Deliad يصورهم أسوأ مما هم.

٢ ـ ومن الواضح أن للشعر على العموم مصدرين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية في الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللذة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتجربة من أننا نلتذ بالنظر إلى الصور البالغة الدقة للأشياء حتى التى نتألم لرويتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والجثث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيصاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محددة.

 ٣ ـ ولنؤجل الكلام عن الشعر ذى العروض المداسية Hexameter وعن الكوميديا ولنتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل بذاته وله حجم معين بلغة ممتعة وبشكل درامي فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصىي وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والخوف لتحدث تطهيراً Catharsir لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة الممتعة هـو أنهـا لغـة تتضمن إيقاعـاً ووزنـاً وغنـاء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتع بالغناء.

وتشمل التراجيديا على سنة أجـزاء هـى: العقـدة (أو القصــة) Plot والشخصيات Characters والعبارة Diction والفكر والمنظر والغناء. فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء ولحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هي موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شئ.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصمة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما في الأعمال.

٤ ـ وإذ قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو
 العقدة لأتها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تـام ولـه حجم معين والتام الكامل هو ما لا يكون بعد شئ آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعي.

أما النهاية، فهى على العكس ما يكون بعد شمئ آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو فى الغالب ولايتبعه آخر أيضاً، فينبغنى إذن فى القصم المحكمة ألا نبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق.

ثم إن الجميل سواء كان في الكانن الحي أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص في مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغي أن يكون له حجم معين.

فالجمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز مالا يستقد زمانا _ كما يستحيل وجوده في الحجم الكبير جداً إذ لا يتم في الادراك مجتمعاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبعي للأجسام وللأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك يبنغي أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفى فيها الطول الذي يسمح بالتغيير في الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متمللة على نحو الإمكان أو الضرورة.

مـ يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ماقد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة _ فالقرق بين المورخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل النثر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيرودوت فى أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخا وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً فى حين أن الأخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلمفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أشرب إلى ذكر الجزيئات.

والكلى هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يقعله على نصو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث في الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.

أما الجزئى فهو مثلاً ما قد فعله ألقبيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى في تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يؤلف القصمة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الايامييوس يقولون الشعر في أفراد من الناس.

أمننا في التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصطنعة وفيها ما لايقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما في تراجيديا أنيئوس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أته لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصيص المأثورة. لأنها معروفة للظة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التي لاتعرفها. وواضح مما سبق أنه ينبغى على الشاعر أن يكون صانع قصص أولا قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدرما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً في أمر من الأمور التي وقعت. فمإن نلك لا يؤثر في كونه شاعراً إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التي وقعت منفقة مع قانون الاحتمال والامكان.

القصل الرابع

الفن والتصوف عند أفلوطين ۲۰۶ ـ ۲۷۰م

يعد أفلوطين أشهر فلاسفة اليونان بعد ارسطو. وهذاك ما يقرب من خمسة قرون تفصل بينهما كانت حافلة بكثير من الظواهر والاتجاهات الفنية التي أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية. فقى ظل هذه الحضارة تطورت العمارة والنحت تطوراً لا مثيل له حتى ليصدق قول من قال "إن أو اغسطس تسلم روما من الطوب وتركها من الرخام وتحول ولع ودوميتان بالبناء إلى جنون كجنون ميداس أن يحول كل ما يلمسه إلى تحفة ذهبية. وازدهرت فنون الأدب في حضارة الرومان فتألقت أسماء في الشعر والمسرح من أشهرها فرجيليوس وبلاوتس وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس Apuleius

وإذا كان تاريخ الفن قد شاهد في العصر الروماني فترة من فترات التطور والتجديد إلا أن الأبحاث النظرية والفلسفية قد مالت إلى الابتعاد عن التعمق الفلسفي ومالت إلى الابحث في التطبيق العملي وذكر التفصيلات الفنية والتحليل الواقعي. ولعل من خير الأمثلة على هذه الخصائص كتاب الشخصيات لثيوفر اسطس فقد بعد ثيوفر اسطس عن منهج أرسطو في تحليله للشخصية. كان أرسطو يذهب سواء في كتابه الأخلاق النيقوماخية أو في كتابه الشعر إلى الأسس والمبادئ العقلية ليفسر على أساسها الشخصيات. كانت الشخصية تفسر ويستدل عليها من خلال العقدة مشلاً في المسرحية أما عند ثيوفر اسطس فنجد شيئاً آخر مختلفاً إذا أخذ يعنى بما يكشف عن خبابا النفس الإنسانية عن طريق الأمثلة الملموسة الملاحظة في الواقع الموضحة

⁽أ) هو لوسيوس أبو ليوس من تشهر كتاب اللعة اللاتينية في نقرن الثاني الميسلادي اشتهر بالخطابة والفلسفة وروى في مولفه الحمار الفهي مقامرات رحل تحول حماراً واضطاع على الغريب من أقدال البشر.

التفصيلات الجزئية. وبعد ارستيكمينوس Aristoxemus وهو أيضاً من أتباع أرسطو من أشهر من جدد فى فلسفة الموسيقى إذ ابتعد عن النظرية النياغورية التى ردت الموسيقى إلى أصول فيزيائية وابتعد عن النظرية المعارضة التى عدت الموسيقى مجرد لذة حسية تخاطب الآذان وذهب إلى نظرية جديدة لا تحدد الموسيقى فى النسب الرياضية بل فى العلاقة الدينامية بين الاتفام وبعضها وبحث من وجهة نظر موسيقية خالصة.

ومع نبول أثر المدرسة المشاتية ظهرت الرواقية والأبيقورية، ولعل أهم ما أضافه الرواقيون إلى تاريخ علم الجمال إنما ينحصر في أبحائهم في النصو والخطابة وقد ترتب على نزعتهم المادية أن وحدوا بين الصوت في الكلمة وبين المعنى وعنوا باللغة باعتبارها الوجه الآخر الفكرة، وقد تـأثر بنظرياتهم في الخطابة ديونيسيوس من هاليكرناسوس ومنهم ديوجين الذي كتب عن اللغة وانتباتر عن الألفاظ ومعناها وقدم الشاعر الابيقوري لوكرتيوس تفسيراً واقعياً لنشأة الغناء فذهب إلى أنه محاكاة لتغريد الطير في الطبيعة وذهب إلى أن الناس قد صنعت آلات النفخ محاكاة لما مسعوه من حقيف الريح بين الأشجار.

كذلك عنى شيشرون بالخطابة وله فى ذلك رسالة عن الخطيب On the حاول فيها معارضة آراء سقراط على لسان كراسوس الذى ذهب فى هذه المحاورة إلى القول بأن المضمون الجيد وحده لا يكفى فى الخطابة وأن للشكل أهمية مساوية للمضمون.

وفى هذا العصر أيضاً كتب هوارس كتابه عن الشعر وكتب فتروفيوس Vitruvius عن العمارة De Architectura وقد اتفق كلاهما على الرأى الذي يميل إلى تشييه العمل الفنى بالكائن العضوى سواء كان قصيدة من الشعر أو مبنى معمارياً ـ فكان له فى هذا قصب السبق على مدرسة العمارة العضوية ورائدها فى العصر الحديث فراتك لويداريت (٢) وكتب بلينى الاكبر (٣) فصولا عن تاريخ فن التصوير فى كتابه الذى أطلق عليه إسم

^(*) أنظر في هذا كتابنا مقدمة في علم الجمال ـ الباب الثالث صــ ١٥٥ طبعة ١٩٧٦

⁽³⁾ The Elder pieniny's chapters on the History of Art ed. text. Blake and Enless.

التاريخ الطبيعي حول عام ٥٠ ق.م شرح فيه أساليب التصوير وتطورها _ وفي القرن الأول الميلادي قدم لونجينوس Longinus بحثا عن الجليل he المنافئة الشرق المؤلفة الأفلاطونية أشاد sublime رجع في هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية أشاد فيه بعظمة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجي ورأى أن المضمون الخصب يؤثر في النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنمق، ودافع عن نظرية الإلهام الذي ينتهي إلى النشوة أو الجذب estasy (4).

وبهذه الآراء قدم لونجينوس تمهيدا لاستطيقا أفلوطين وإن كاتت كتابات اونجينوس أقرب إلى النقد الأدبى منها إلى علم الجمال _ والواقع أن سيادة النزعة الحسبية والمادية في العصير اليونياني الروماني لم تجل دون سريان تيار روحاني يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التي اسمندت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذي ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون كريسوستوم اللذي رأي أن أنسب الصبور التمثيال الآلهة هي الصورة الإتسانية واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة في الفن هل يجوز في صورة حيوانية أم في صورة البشر - وقد كان هذا الجدل مثار بحث هام في علم الجمال عند كاتب معاصر الأفلوطين هو فيلوستر اتوس (١٧٠-١٧٠) الذي كتب مؤلفا عن حياة أبوللونيوس من تيانا أعاد فيه النظر في فكرة المحاكماة التي كانت عماد نظرية الفن عند سابقيه وعنى بنظرية أخرى في تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلاق _ فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحبت الحس في حين أن الخيال بتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد: إن فيدياس وبر اكستيلس المثالان لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة ويحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكساة ... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد، لأن الخيال يحلق إلى أفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة في الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل، وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل في أي نظرية جمالية حتى العصير الحديث، فقيد ظيل الجميال طبو ال العصبور

⁽⁴⁾ Longinus, on the Sublime. Part II Setion.

الوسطى ينظر إليه على مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وانه يتخص بالنسبة للمحموسات في الصورة المعقول والنوذج الثابت الخالد – وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلموف اليوناني تعبيراً عن هذه الفلسفة التقليدية المثانية التي ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون والتيارات الصوفية الروحانية السائدة في هذا العصر، وكان بحثه في الجمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئي الذي يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر في مؤلفه التسوعات(6).

الجمال عند أفلوطين :

عرف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النقس لأته من طبيعتها وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النقس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهى ترتاح إليه وتحبه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول: عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها نتمرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصدف عنه وتتكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها (أ. لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح وهو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة اله أو انسان وترك الأخر بغير تشكيل أو صورة معينة كأن تكون صورة اله أو انسان وترك الأخر في القيمة الجمالية (٧). ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذي ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل جمال بالفن من الفنان إلى عمله الفني.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة بل يرجع دائماً إلى الصورة وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال في عمله ألا ينقل عن الطبيعـة بل عليـه أن

⁽⁵⁾ cf. Plotin Ennead. é. 6 V,8.

⁽⁶⁾ Plotin 16.1

⁽⁷⁾ Plotia Enn. I, 6, 2.

⁽⁾ Plotin Enn. V, 8, 2.

يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تتشكل بها الطبيعة _ يقول أن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو اراد الإلـه نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن فإنما مصدره هو دائماً الصورة التى تنتسب إلى العالم العقلية أو الصورة التى تنتسب إلى العالم العقلي لأن الطبيعة تحاكى النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يطهر نفسه حتى تكتشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه والتى تصله بالعالم الإلهى الخالد. يقول:

يوجد الجمال في الفن أكثر مما يوجد في الفنــان وهـو يوجد في الفنــان أكثر مما يوجد في أعماله الفنية ذلك لأته يكون دائماً في العلة أعظم ممــا هـو في المعلول، ولذلك أيضــاً كانت الآلهة أعظم وأجل فنــاً لأن العقــل فيهــا أعظــم ممــا هـو فينــا.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط لأن الأصل يتضاعل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره. ذلك لأن كل علة تكون في ذاتها أقوى من معلولها، وتنتهى نظرية أفلوطين إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذي يعلو على الحس والذي يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى فيوحد بين الجمال والخير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضاً مستمد من النفس إذ أن النفس إلهية وهي تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً في حدود قدرته على تقبل الجمال، ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله (أ).

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه في متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها،

⁽⁸⁾ Plotin Enn. I, 6.6.

كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقيين وشيشرون، إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء السبطة. وان جاز هذا الرأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة وهذا يفضى إلى التناقض إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة (الأ. ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأخلاق والأفكار، ويبغى أفلوطين في النهاية رد الجمال إلى علمة أو سبب معقول وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحاني إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان الشرقية التي كانت تسود مدينة الإسكندرية في القرن الثالث الميلادي، وتعكس اتصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التي زاد الإقبال عليها في العصر الروماني، ومن الواضيح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من فلسفة أفلاطون حين أخذ يبحث عن الجمال في العالم العقلي المثالي وطالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظلال ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعة. غير أن تصوف أفلوطين عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعة. غير أن تصوف أفلوطين تستضي به النفس ثم تضي به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من تستضي به النفس ثم تضي به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خملال المحسوس الظاهري جميلا، فإن ما يكون في الحس مشوها قد يرمز إلى ماوراء الحس من جمال، وإن من اخير الباطني إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التي من الخير الباطني إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التي اتسعت لنزعة رمزية في الفن تتلخص في تجاوز المحسوس إلى ماوراءه من مبادئ العالم المعللي، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحاني

⁽⁹⁾ Ibid.

⁽۱۰) أنظر مذكرات كسينوفون.

لا يكون موجوداً ولا جميلاً لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده داتماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى القبح من العسالم المحسوس الظاهرى لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالخير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة "إن كل شئ جميل بقدر مافيه من وجود (١١١" ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محور عشق الكائنات. يقول:

"قإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهى فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تتملكه إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننبهر بجماله وسوف يمتلئ الرائى بالمجب والبهجة بل سوف يتملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى ويناى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم روية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأبهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال في ذاته: الجمال الخاص النقى غير المدنس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكتفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملاهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النقوس وهى الرغبة التى تسحوذ على كل جهودنا حتى نبلع هذا التأمل الذي يغمرنا بالسعادة (١٠)".

وبهذا الوصف الذي وصف به الخلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قرب بين تجربة التذامل الصوفى بل جعل من تجربة التأمل الصوفى علية التجربة الجمالية، ذلك لأن الاستجابة الجمالية للفن ليست غاية في حد ذاتها بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آشار الميدا الإلهبي المقدس والعلة الأولى التي تلهم

⁽¹¹⁾ Plotin, Enn. V. 8.

⁽¹²⁾ Enn. I. 6.

نفوس الصدوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه. وكم في قصائد الصدفية من ثناء على عالم الروح ومن غزليات في الجمال الأسمى والخير الاقصى. ولتكنفى بالإشارة إلى ماورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تعنوا بجمال العالم الروحاني والحب الإلهى أمثال رابعة العدوية وابن الفارض والحلاج وابن عربي ولمل من أبلغ أقوال ابن الفارض الماهب بإمام المحيين وسلطان العاشقين (٢٠) قوله:

تراه أن غاب عنى كل جارحة

في كل معنى لطيف رائق بهيج

فى نفحة العود والناى الرخيم

إذا تآلفا بين ألصان من الهزج

وفى مسارح غزلان الخماتل فى

يرد الأصائل والاصباح في البلج

ويقول أيضاً:

فكل مليح حسنه من جمالها

معار له ، بل حسن كل مليحة

ويعد شاعر الفرس الصوفى جلال الدين الرومى من أقرب شعراء الفرس إلى روح القلسفة الأفلاطونية أودع مؤلفه الشعرى الكبيـر المثنوى آراء تفسر لنا ماذكره فلاسفة اليونان الأفلاطونيون من نظريات فى الجمال المطلق الذي تهفو إليه النفوس والذى هو علة الجمال فى كل شئ موجود

⁽١٣) لقب يهذه الألقاب ثقوله:

نسخت يحيى آية العشق من قبلى ... فأهل الهوى حندى و حكمى على الكل
وكل قسى يهدوى فاتنى إسامه ... وإنسى بـرئ مـن قسى سـامع الهذل
ولى فى الهوى علم تجعل صفاته ... ومـن لـم يفقـه الهدوى فهو في حهل
تقط فى هنا د. محمد مصطفى حلمى ابن الفارض سلطان العاشقين "أعلام العرب" رقم ١٥٠

والذى يهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثـار فنية. يقول "إننى مصور نقاش أصنع فى لحظة تمثالاً ولكنى فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإنى الأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً فى النار (1).

وقد نقل العرب تساعيات أفلوطيسن وعرفوها باسم أثولوجيسا أرسطوطاليس (١٠) وتأثروا بما ورد في هذه التساعيات من تمجيد للعالم العقلى انتهى بهم في الفن إلى نزعة تجريدية نأت بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذي يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد في أثولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصنانع لاينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنصا يسترشد بالمثال المعقول. يقول (١٠) تحسن الصناعة التبيع وتتم التتاقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنم المشترى لم يرق في شي من المحسوسات ولم يلق بصره على شئ يشبه به علمه لكنه ترقى توهمه فوق كل حسن وجمال في الصورة الحسنة. فلو أن المشترى أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التي عملها فيدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين أفصل وأكرم من الحمن الذي في النفس من الجسم أفصل وأكرم من الحمن الذي في الطبيعة لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلاطون وأفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص ولعل السبب في ذلك يرجع

⁽¹⁶⁾ د. محصد عبـــد السلام كفانى . *حلال الدين الرومي، حياته وشعره. دار النهضة العربية سنة* 1971 ص ۷۵.

⁽۱۹۰ تنظر " أفلوطين عند العرب" نصوص حققها وقدم لها د. عبد الرحمن يدوى سنة ١٩٥٥ ـــ الميمر الرابسع في شرف العالم الفقلي وحسنه. ص ٧٥، ص ٥٨.

⁽١٦) انفار المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ في شرف عالم العقل وحسته.

إلى استعمالهم الرمــوز المعــبرة عــن العالــم البــاطنى أو العــالم الم<u>قــدس</u> الروحاني.

وقد اتفق كل هذا مع كل ما يتميز به التصوير الاسلامي من بعد عن تصوير الطبيعة تصويراً حرفياً واتجاهه إلى التجريد ظهر خاصة في فن الزخرفة والمنحنيات وطباعة المنسوجات وفي فن الخط العربي.

وتحدث فلاسفة الاسلام والصوفية عن المخيلة التى يمكن أن تعد من القوى الباطنة والتى يمكن أن تكون فى خدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية.

وإذا كان هناك من حاول محاربة الخيال الجامح عند الشعراء على نحو ما فعل أفلاطون عندما هاجم شعراء التراجيديا في الكتاب العاشسر من الجمهورية إلا أنهم ذهبوا إلى القول بأن هناك نوعاً من الخيال السامى الذي يقترب من الإلهام الإلهى وهو الذي عرفه الصوفية الذين اشادوا بقوة المخيلة وعلى رأس هؤلاء ابن عربى الذي هاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ودعا إلى الرجوع إلى الذوق وإلى الحدس والاعتماد على الخيال الخلاق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل (١٧).

ويقترن الخيال عند ابن عربى بحدس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحدس الذي يسطع فجأة كلمح البصر هو مصدر التجليات التي لا يمكن للحواس إدراكها ويرى ابن عربى أن حب الانسان لنفسه وغيره من البشر إلا رمزاً للحب الإلهى فما أحب أحد منهم في الحقيقة سوى الله، أما ليلى وسعاد وهند فليس في الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها وأبرز أقواله في هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الغور لامع

أم ارتفعت عن وجه ليلي البراقع

⁽¹⁷⁾ H. Corbin, creative imaginstion in sufism of jbn Arabi Transl. by Raiph Mambein London 1969.

فيا قلب شاهد حسنها وجمالها

ففيها لأمسرار الجمال ودانم

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجرية حب إنسانية وأنه كان يتستر وراء التصوف، ولكنه وضح رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فاصرف الخساطر عسن ظاهرها

وأطلب الباطن حتى تعلما (١٨)

وهكذا فقد ارتبط تعيير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل ومن هذا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفناتين اللذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف غير أنهما وان اشتركا في رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول الفيلسوف والمؤرخ الألماني هو فدنج بحق في كتابه عن فلسفة الدين إن أساس الشعور الديني يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة في الاحتفاظ بالقيمة، فنحن في الدين نحفظ بالقيمة المستقبل ونتحمل الألم اعتقاداً في معادة مستقبله أما في خبرة الاحساس الجمالي والفني فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة فكل ما يبدعه الصوفي من تعيير يكون أداة للعالم الأسمى وليس غاية في حد ذاته في حين يكون الإبداع الفني أو الخبرة الفنية غاية الفنان ومقصده الذي يسعى إليه لذاته.

وقبل أن ننتهى من هذه الفلسفة الجمالية المصوفية يمكن أن نذكر أهم ما بقى منها فى العصور الوسطى فى العالم العربى فنقول إن كلمة فن Ars لم يكن لها علاقة بالفنون الجميلة كما نعرفها اليوم لأتها كانت تفيد أى مهارة أو صنعة. وكانت الفنون الحرة السبعة تشكل دراسة النحو والخطابة والجدل

والموسيقى والحساب والهندستة والقلك، ولم يذكر الشعر .. من بينها لأنه كان يلحق عادة بالمنطق أو الخطابة في حين التصوير والنحت والعمارة أقرب إلى الفنون الآلية التي تستخدم المادة ولا تليق بنشاط الانسان الحر. أما الجمال الفني فقد تمثل في كل ما يوحى بالحقيقة الروحية، ولما كانت الطبيعة تكشف عن العناية الإلهية فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى في ظواهر الانسجام والنظام الكونى دليلاً على عمل الخالق ومن هنا فقد حافظت فلسفة هذه العصور الوسطى سواء عند القديس أوغسطين (٣٥٤ .. ٢٥٠) والقديس ترماس الاكويني أو غيرهما من الأسكولاتيين عموماً على التوحيد بين الجمال والنظام الذي يرضى الحس والعقل ويوحى بالخير إلى تامل عظمة الخالق.

نص من تاسوعات أفلوطين في الجمال (*)

الجمال في متناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضاً من تنظيم الكامات ويوجد في الموسيقي. والايقتصر الجمال على الحواس بعل يشكل أيضاً النوايا والأفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الاثنياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة في جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً؟ - أهي علة واحد لكمل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً في الأجسام أو في غيرها؟ - ما هو الجمال في ذاته؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة في ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك اشياء أخرى جميلة بطبيعتها، فما هذا الشئ الذي يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعتها؛ إن هذا هو موضوع بحثنا ...

ويقال إن الجمال فى الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعقد من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال فى الشئ البسيط بل فى المركب ذى التناسب والمقياس. ولا يوجد فى الجزء بل فى الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها فى بعث الجمال فى الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا يقدر مساهمتها فى بعث الجميل جميلة إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولايد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب فى هذه الأشياء؟.

أ الفصل السادس من التاسوع الأول الأفلوطين : ترحمة للمؤلفة أنظر

ولو صح الجمال في التناسب فقط فأين نجده إن حين يكون في المعانى أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم؟ أو في الفضائل؟ ثم أو لا يمكن أن نجد تناسباً وانسجاما ين الأشياء القبيحة؟

٢ _ ولنبدأ الآن من الأول فنسأل عن جمال الأجسام _ فنقول إنه ما يصير محسوساً لأول وهلة فنتطق النفس بإسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فنتقبله وتتسجم معه. أما القبح فهي حين تصادفه تنكمش في نفسها، فتتكره (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه فالنفس بحكم جوهرها أسمى من باقي الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلتقي بشئ قريب من طبيعتها تتدفع نحوه وتتذكر نفسها _ ولكن ما اوجه الشبه بين ما تتذكره الموجودات الحاضرة هنا؟ ولما كانت تلك الأشياء التي نتذكرها جميلة؟ _ إن السبب في هذا هو مشاركتها في المثال (١٨).

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيصاً، فالقبح هو مالا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقلبت تحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلا ذا أجزاء فإنها توفق بين تلك الأجزاء وتجعل منها كلاً متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلابد لما يتقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الامكان – فالجمال يتركز إذن في كل ماله وحدة وهو يسرى في كل أجزائه.

٣ _ وفي النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتتسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الاتسجام بين ظاهر الشئ وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذي يؤسسه جمالاً _ يتضمح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذي يكونه فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التي لا تثجزاً والتي تبدو من خلال الأجزاء المختلفة

⁽١٩٠) يقول أفلوطين إن مصدر الحمال هو الصورة اثنى تصدر من المخالق إلى المخلوق كما يصير الحمال سن الفنان إلى العمل الفني.

فالجمال المحسوس الظاهر مرجعة إلى قكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة في غيره بالنظر إلى ما في باطنه من فضائل .. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسماني تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن غيرها ولا الأشياء تتقبلها حين تسخن غيرها ولا نتثأثر بالعناصر الأخرى? وهي ملونة بلون أصيل أما باقى الأشياء فتلقى اللون منها إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلي غير المحسوس هو السبب في الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنخام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذي يضاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صوراً وظلالاً وقد هبطت إلى المادة لتزينها وتتبه إعجابنا.

- ٤ أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس ولا يدرك هذا الجمال المعنوى الذى يظهر فى النوايا الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها فى نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً، فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولابد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رويته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن تنتابنا عجب واتبهار أشد أقوى من رؤية الجمال المحسوس لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال، فالمحبين يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.
- لكن لابد من البحث من مشاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذي لا يقع تحت الحس، ما الذي يعتريك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة?
 والعادات الخيرة والقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النقوس؟ ــ ما الذي تحسب عندما

تجد نفسك جميلاً بالجمال البلطني؟ ومن أين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الباخيات حين تتاسمي بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسماني؟ إن هذه هي الحالة التي تحدث لمن يأخذون حقيقة بالحب. وما الذي يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضرورى ولا اللون ولا الحجم إنه شئ لا يضاطب سوى النفس غير ذات اللون والتى تمثلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تتأمل في ذاتك أو في غيرك سمو النفس؟ والحكمة الخالصة والشجاعة في الوجه الكريم؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهي الذى يضيئ فوق كل ضوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التي نحبها بالجمال؟ - لكن العقل يبغى كل شوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التي نحبها بالجمال؟ - لكن العقل يبغى كل الفضائل؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون تبيحاً بالنسبة للنفس؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وظالمة، وممثلتة بالأهواء والاضطراب نعيش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الاتحطاط إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية بل إن صورتها تتثير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع في الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً في باطنه لأنه لا يظهر إلا مكسواً بالوحل والطين.

ومثل هذا الاتسان يأتيه القبح بسبب شئ آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويطهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة وارتباطها بالجسم، وقبح النفس يأتيها إنن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذي يختلط بالتراب والذي لا يكون جميلاً إلا إذا نقى من غير، وصار صافياً غير ممزوج بشئ. وكذلك النفس إذا انعزات عن دوافع الجسم ونزعاته التي لا تأتيها إلا مسن ارتباطها به تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى اليها من طبيعة أخرى غير طبيعتها.

- ٦ ... وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أي فضيلة أخرى هي في الواقع طهارة، وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقاً في الوحل مثل الخنازير التي تنعم في القذارة. فما هو إذن الاعتدال، وما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس، والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن و هذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن عظمة النفس ليست سوى احتقار مباهج هذا العالم السفلي . والعقل ليبس سوى الفكر الذي يتجه بعيداً عن الموجودات المجسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصبر عقلاً وفكر أ متصلاً بالإلهي الذي يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقبل، لذلك قبال أن النفس تصمير جميلة و هيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة. فالجمال والخير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخيص المسألة في أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوابا فإن حمالها مستمد من النفس، والأن النفس الهية والأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ماتمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل في حدود قدرة الشيئ على تلقى الجمال.
- ٧ ـ فلابد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما برى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال فهذا الخير بوصفه خيراً لابد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهولاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويبتعدون عن كل ما يغريهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكي يتطهروا، فيخلعوا الملابس التي كانوا يرتدونها

ويتقدمون عراياً من الثياب فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية حتى يصلوا الليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر، لأن الله هو علة الحياة والعقل وللوجود.

وإن استطاع أحد أن أن يرى هذا الوجود الإلهي، فأي حب سوف بملأه وأي رغية تتملكه؟ _ غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخدر أما عندما تراه فسوف نعجب يما هو عليه من جمال وسوف بمتلئ الدائم، بالعجب والبهجة، بل سيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً حقيقياً، وسوف بسخر من جميع أنواع الحب الأخرى ويحتقر ما كان بظنه فيما مضي حميلاً. وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا الإيرون أي جمال في باقى الأجسام. فما الذي تظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال الخالص وحده غير المدنس باللحم أو الجسد الذي لا يسكن الأرض و لا السماء بل بحيث بوجد الصفاء. إنه الجمال المكتفي بذاته الذي يفيض على محبه جمالاً ويمالهم بالحب. تلك الغاية القصوى التي يمكن للنفوس أن تطمع فيها غاية هي أهل لأن تستحوذ على كل مجهوداتنا لكي لا نحرم من هذا التأمل الذي يجعله الحياة سعيدة ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى، إذ ليس الشقاء في عدم إدراك جمال الألسوان والأجسام أو فم، افتقاد القوة والسيطرة في عدم استطاعة رؤية هذا الجمال التي لايعد لها اي ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتي يجب أن نحتقر بسبيها كل الأشياء و لا نتجه إلا إليها.

۸ ـ ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التي بها نتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن الحديث عنه، والذى يظل مختبئاً فى قدس الأقداس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟ .. فمن أوتى القدرة على رؤيته فليتقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى يعجب بجمال الأجمام التي كانت تسحره، يجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجمام بل يعلم أنه ليسى سوى صوراً وظلالاً يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجرى سوى صوراً وظلالاً يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجرى

وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيغرق، وعلى هذا النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام إذ لن يستطيع الخلاص منها ويغرق لا فقط بجسمه بل بروحه إلى الأعماق المظلمة التي تكتتب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش في هادس بين الأشباح.

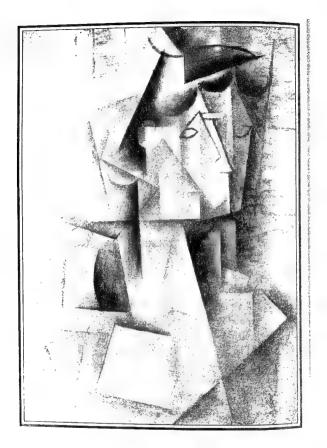
ألا فنسرع إلى مواطننا الأصلى فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن تستجيب له. بل يبدو لى أن "أوليس" قد ضرب لنا مشلا بهروبه من سحر مسرسيد Gircé وكاليبسو Kalypso على الرغم مما كانتا تقدمانه له من مغريات . إن موطننا الأصلى هو المكان الذى منه جننا وفيه يوجد أصلنا فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن اقدامنا ضعيفة. لايمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا أعداد مركبة تجرها الجياد ولاتنفعنا السفن، ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك ولتحول بصرك من الروية المتجهة إلى الخارج إلى الروية الباطنية لتوقظها في نفسك، فكل إسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الروية التي نبصرها في باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكنها أن تتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذي تراه، ولابد لها من أن تتعود على أن تأمل هذا العنظر الباطني وأول شئ تتأمله هو النوايا الجميلة ثم تتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل في تلك الأعمال الجميلة التي تصدر عن الأخيار من الناس وأخيراً فهي تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لتتعكف على نفسك أولاً ثم لتنظر، فإن لم تر الجمال فى نفسك فلنفعل كما يفعل المثال حين يكون بصدد نحت تمثاله، فإنه يهذبه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل فى نفسك حتى تضى بالجمال وتتألق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو وتتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشئ في صميمها بل تصيير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل

الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصر، ولتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تتنقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية، لأن نفسك هي التي تدرك هذا الجمال التام، ولكن لو ظلت النفس في ادارنها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلابد للرائي من أن يتشبه بالمرئى، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شي من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة النفس، لن تسطيع أن ترى الجمال ما لم تصير هي ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلى وعندنذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هى نفسها الجمال، (وكل ما هو فوق الجمال يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التى هى خلق المروح). أما الوجود الذي يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التى تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلى، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لمو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال، الأولى في تصور واحد فان يدخل فيه الجمال الأرضى.



الأرليزية لبيكاسر



القصل الأول

عماتوئيل كاتط

14.6 _ 1776

[إذا افترضنا أن الهندسة الأقليدية والفيزياء النبوتونية هي أوثق ما نعرفه عن العالم، فما هو تركيب العقل البشرى الذى أمكنه أن ينتجها] كانط

ترجع أهمية كاتط فى عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد فى تاريخ هذا العلم هو العصر الذى يطلقون عليه إسم العصر النقدى نسبة إلى فلسفته التى سماها الفاسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث فى شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة مـن النتراث السابق عليه فمن تـراث الألمان أخذ عن لايبنتز وباومجارتن ولسنج، وعن الانجليز استوعب ما انتهى إليه شافتسبرى وهاتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم، أما عن أهم مـن تـأثر بـه من الفرنسيين فهو روسو الذى أسماه بنيوتن الأخلاق.

فمن جهة الاتجاه العقلى الذى ساد الفلسفة الأوروبية، كان باومجارتن قد عرّف الاستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التى تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا ذا طبق على السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعا لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالاً.

وقد استبقى كانط من باومجارتن فكرتبه عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، إلا أنه في حين ظلت الاستطيقا عند باومجارتن في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عنى كانط

بالبحث في الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستطيقي (١).

والواقع أن كانط بعد أن شغل أولا بتفسير معرفتها بالرياضيات والفيزياء ثم شعل بالبحث في قوانين الأخلاق عكف في آخر سنين حياته على البحث في الشعور بالجمال ورجد أن هذه المشكلة هي من أكثر المشكلات بقة وأحوجها للمر اجعة، ففي أول مقدمته لكتابه نقد الحكم (٢) ذك أسياب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه سواء منهم السيكل وجبين أمثال بوركه وأدبسون أو ياومجارين، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية ومرجع نقص المدرسية السيكلوجية يرجع إلى أنهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقي لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام النوق، لا تذكر لنا كيف بحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، فالنوع الأول من الأحكام يكون مـوضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثاني من الأحكام فتبين أنها تنطوى على ميدا قبلي (٢).

وذلك لأن كانط إنما يبغى الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذي توصل إليه في مجال العلم والأخلاق. وفعلاً توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق في نقده لملكة الحكم الذي كتبه عام ١٧٩٠.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية: مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن Understanding و هو موضوع نقد العقل الخالص ومجال الأخلاق الذي يعتمد على العقل Reaon وهو موضوع نقد العقل العملي ومجال الشعور باللذة الذي يعتمد على ملكة الحكم Judgment وهو موضوع نقد الحكم.

⁽١) سبق لكانط أن استعمل كلمة الاستطيقا الترنستدالية في محال نقدد للمعرفة النظرية عند الانسان واستعمل الكلمة للإشارة إلى صورتي الحساسية صورتي الزمان والمكان اللذان عدهما شرطي الخبرة الحسبة التي يصوغها الذهن بحسب مقولاته في قوانين علمية تنطبق على عالم الطبيعة.

⁽²⁾ Kant, Critique de jugement. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin 1928.

ونقد المعرفة عند كانط يمير فى ثلاث مراحل تبدأ بجمع الاحساسات فى عيانات مدركة Perceptual intuitions وذلك بواسطة فعل صورتى المكان والزمان القبليتين، ثم يلى ذلك توحيد هذه المدركات الحسية فى أحكام منطقية بواسطة مقولات الذهن وأهمها مقولة العلية، ثم يتم بعد ذلك توحيد العاينات الحسية ومقولات الذهن بواسطة التخطيط الخيالى، "الاسكيم Schema لضمان تطابق المعرفة والواقع الخارجي.

أما في مجال الأخلاق، فقد سار كانط على نفس هذا المنهج النقدى، حين انتهى إلى أن الإرادة الخيرة هي قانون السلوك الأخلاقي وأنها تفكرض الحرية الانسانية وتصبح الحرية بناء على ذلك همى المبدأ الذي تستند إليه الإرادة الأخلاقية وهي تناظر مبدأ العلية الذي تستند إليسه قوانيان العالم الطبيعي.

ثم يأتى كانط بعد ذلك بالنقد الثالث ليحقق الـترابط بين عالم الضدورة وعالم الحرية أوبين مجال العلم ومجال الميتافيزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الواسطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين الممرفة والإرادة.

أما المبدأ الذي تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ الغائية أو القصد Perposiveness وهو الذي يسمح بقيام الحكم المنعكس reflective، ويختلف هذا الحكم عن أحكام الذهن في أنه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلى على الجزئيات ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكى ينتقل إلى كلى ولكنه خاص بهذه الحالات الفردية ولكى يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلى المناسب لكل حالة خاصة والمبدأ الذي يسير عليه في هذه العملية هو مبدأ الغائية teleology فالغائية هي المبدأ المنظم الذي يتنخل في كل المجالات وهو الذي يضفى الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة بيضفى الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة ويضفى الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين، نقد الحكم الجمالي (الاستطيقي Asethetical) ونقد الحكم الغاتي Teleogical.

ويصاحب كلا الحكمين شعور باللذة مصدره أن كـلا الحكمين يتصف بالقصد والغائية من وعي العقل بقدرته على التنسيق والتأليف فمصدر اللذة في الحكم المنعكس يرجم إلى أنه ينعكس على ذاته ليتأمل خطواته المنسقة.

غير أن اللذة المصاحبة للحكم الجمالى تغتلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغاتى إذ يذهب كانط إلى أن الاتعكاس فى الحكم الجمالى يقع على اللعب بالتمثلات Representations فى حين أن الاتعكاس فى الحكم الغاتى يقع على اللعب بالتصورات Concepts.

ففى الحالة الأولى تستمد اللذة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه الشمئ حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة في حين أن الحكم الغائي يدخل في اعتباره التنظيم الكلى المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل، فعندما نتامل صور الظواهس نحكم عليها جمالياً Aesthetically أما عندما نتامل حياتها فنحن نحكم عليها غائباً deleogically.

ففكرة الغائية هي على وجهين عند كانط وجه شكلى ذاتى في الحكم الجمالي، ووجه حقيقى موضوعي في الحكم الغائي، وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية (¹⁾

وخلاصة القول أننا عندما نكون إزاء الشئ الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجرى بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مصدره عملية التاليف والتوفيق أواللعب الذي يتم بين الخيال وبين الذهن وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضاء المصاحب له.

كذلك يمكن أن نعد نقد الحكم جزءاً متمما لفلسفة كانط النقدية.

⁽⁶⁾ Kaoxc; Jsrael; The Aesthetic theories of Kant, Hegal and Schopenhour. 1958. pp. 15, 16, 17.

وهو الأمر الذى وضحه كانط نفسه فى مقدمته لكتاب نقد الحكم، حين ذهب إلى القول بأن الدافع إلى كتابة هذا المؤلف هو محاولته التوفيق بين نشاط الذهن من جهة ونشاط العقل من جهة أخرى وأن ذلك يتم عن طريق ملكة الحكم.

بعبارة أخرى يعد نقد الحكم محاولة منه ليعبر الهوة القائمة بين مجال الادراك الحسى والخبرة الطبيعية أى عالم الطبيعة والعالم المثالي ومحوره عالم الحرية.

وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغانية في عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإين كانت ظاهرية "فينومينية" إلا أن ما تدركه الذات فهما من تنظيم وتألف وغانية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمى في نفس الوقت إلى عالم الأشياء في ذاتها وأنها ذات طبيعة "تومينية" أي أنها تعلو على هذا العالم الحسى.

غير أن أهم ما أحدثه كتاب نقد الحكم في تاريخ علم الجمال هو أتسه قد جعل لهذا العلم مجالاً مستقلاً عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملي. يقول كروتشه (⁶⁾ إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتفها غموض وتتاقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستطيقية إلى مبدأ آخر غريب عليها.

أما كانط فقد كان في نقد الحكم أول من وهب الفن ميدانه المستقل، فكل المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ الفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية، ويكفي لتوضيح هذه التقرقة التي تنتهى إلى استقلال الاستطيقا عند كانط أن نرجع إلى خاتمة مقدمته لكتاب نقد الحكم Critique of Judgement فنجده يفرق بين مجالات ثلاث:

مجال الطبيعة ومجال الحرية أو الأخلاق ومجال الفن.

⁽⁵⁾ Biroce, Aes thetic, Trausl. by Ay arhslie, New York, 1958.

وفى نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية: فيالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الارتباط بين العلة والمعلسول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة في الخير وفي الفن توجد صورة الغانية.

تخطيط يبين ملكة المحكم وموضوعها في فلسفة كانط (١)

مجالات تطبيقها	المبادئ الأولية		ملكات النفس في مجموعها
الطبيعة	الارتباط	الذهن	ملكة المعرفة
الحرية	الخير الأقصى	العقل	ملكة الرغبة
الفن	الغائية	الحكم	ملكة الشعور باللذة والألم

وملكات المعرفة التى نقابل المبادئ الأولية التى تعمل فى مجالات الطبيعة والحرية والفن هى الثلاث ملكات التى كانت موضوع دراسته فى مولفاته النقدية الثلاث وهى ملكات:

Understanding	السذهسن			
reason	العقـــــل			
Indgement	الحسكم			
أما ملكات الروح الإتسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث للمعرفة فهي :				
the Faculty of cognition	ملكة المعرفة			
the Faculty of desire	ملكة الرغبة			
the Faculty of pleasure and pain	ملكة اللذة والألم			

⁽⁶⁾ Conformiy to law-Nature. Principle of final pupose-freedom. Principle of puposiveness-art.

وخصص كانط كتابه نقد الحكم البحث فى الشروط الأولية الخاصة بأحكامنا الاستطيقية أو أحكامنا عن الجميل والجليل، وقد قسم كانط هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين، الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستطيقي أى الحكم بالجميل والجليل والجزء الثاني يشمل نقد الحكم الغائى.

الحكم الاستطيقي أو حكم الذوق:

وأول ما يميز حكم الذوق عند كانط، هو أنه حكم استطيقى أى حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الاحساس يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأتنا في هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجي بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار _ فالذوق هو ملكة تقدير شئ أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أى غرض معين.

وقد ميز كانط الحكم الاستطيقى فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة واستدل من هذه المقولات على اللحظات الأربع التي تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقى وهي:

(أ) اللحظة الأولى وفقاً للكيف: وضح فيها أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة وضح فيها أن حكم الذوق أو الأحكام المتملقة باللذيذ لعجم الدوق وهورق كانط بين اللذيذ أو الأحكام المتملقة باللذيذ للجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة الرائق agreable وبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق الرضى أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالارادة أو العمل. أما الجميل فهو تأمل صرف contemplatif بمعنى أن اللذة التى نحص بها عندما نتأمله هى لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أى حاجة بيولوجية أو تحقيق أية غاية عملية، إنها لذة الاحساس بالشكل بدون رغبة فى امتلاك الشئ أو الانتفاع به فالذوق هو ملكة الحكم على شئ ما أو أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو خال من أى منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذي نسميه بالجميل.

(Y) اللحظة الثانية اتحديد حكم النوق من جهة الكم: according to quantity وهذا الشرط الناني Universality إيكد أن له طابعا كليا Universality وهذا الشرط الثاني المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق انا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات. ولكنه لا يعنى أنه يعتمد على الرأى الشخصي، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر باللذيذ أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى نوقه الخاص، فقد يروق لي نبيذ الكاناري ولا يروق لغيري، وعندئذ لا تجوز المناقشة في الإذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفى أن يروق لي شئ حتى أصفه بالجمال فوصف شئ معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً ذلك أن الكه مطالبون بالموافقة عليه beau exige.

كذلك فإن من العيث الالتجاء إلى الأدلة العقليـة للبرهنـة بالأدلـة العقليـة لاقناعنا بالجميل، ذلك لأن حكم الذوق لا يرجـع إلـى قواعد عقليـة ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو من تصور عقلي.

وملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل ويجرى هذا اللعب بين الخيال الذي يؤلف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن الذي يوحد بين الأفكار، وتجرى هذه العملية في البشر جميعاً وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضاء أو القبول الذي نحص به نحو الجميل. وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضاء أو القبول الذي نحص به نحو الجميل. design وهذا التخطيط ليس موجهاً لأي غرض معين سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين ملكتي الخيال والذهن. وينتج عن ذلك شعور باللذة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضاً أن تأتلف على نفس النحو الذي تأتلف به عندنا، خاصة إذا ما صدافت نفس المعطيات نفس المعطيات الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو كانت أحكاماً يعلمية تتعلق بوقائع علمية ـ وبهذا يقسر كانط أن الحكم كانت أحكاماً بقاري ولكنه يتميز بصفته الاصوصية فهو كلى ولكنه خاص Singular، ومثاله إذا قلت إن هذه الزنبقة

جميلة. في حين لا أعد حكمى كل الزنيق جميل حكماً استطيقياً كلياً خاصاً بـل هو حكم كلي مطلق.

وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقي عن الحكم المنطقي بأنه ليس حكماً ناتجاً عن تعميم أو مير رات عقلية فشأن هذا الحكم الاستطيقي من جهة الخصوصية "شأن أي شعور أو إحساس خاص فمهما اقتعني الطاهي مثلاً بندرة المواد التي أدخلها في الطعام ومهما حاول إثبات براعته فلا يمكن لى أن أحكم على الطعام بأنه يعجبني مادام لم يعجبني عندما تذوقه لساني ، وقد يصطحبني أحدهم لمشاهدة فيلم أو يقرأ قصيدة ويحاول اقتاعي بالأدلة والبراهين العقلية وباستخدام معايير النقد المختلفة، ومع ذلك فلن يكون ما يعرضه على جميلاً مالم أشعر أنا يتأثير ه على، ولهذا فإن حكمنا على الجميل حكم يجمع بين خاصتين بيدوان لأول وهلة متعارضين وعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يو افقوننا عليه إلا أننا لاتقدم لهم السبب والبر هان. وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الاستطيقي وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصور ات عقلية أو استدلال عقلي وإنما ترجع إلى عملية تجرى في العقول البشرية تتلخص في إنسجام المخيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميم وهو الذي يصبغ الحكم الاستطيقي بصبغة الكلية إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعاً، ولذلك فإن الجميل حين يروق لي شخصياً لا يروق لي بصفة خاصة بل بصفتى فرداً من طائفة البشر ولهذا يتميز الحكم الاستطيقي بالكلية . ويترتب على شرط الكلية هذا شرط الضرورة للذي يكسب الجميل والحكم عليه تلك الطبيعة الأولى.

(۳) فاللحظة الثالثة: (۲) التى يحدد بها حكم الذوق بحسب الجهة modality أى من حيث الامكان والضرورة تبين أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به (a peculiar necessity) بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين

أن تذكر هذه اللحظة في مولف كانط على آنها اللحظة الرابعة غير أننا ذكرناها مقترنة بصفة الكلية الارتباط فكرة الكلية والمسرورة كشرطين أوليين الحكم الذوق.

الجميل والشعور باللذة. فهي تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية theorique المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورة العلية theorique أو لائها ضرورة نموذجية exemplaire لأننا في حكمنا على الجميل نحس ينوع من الالزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملي بل على الذوق العام أو الحس المشترك Common sense. ووجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيرا يجعل منها نماذج تحتذي في كل زمان ومكان.

(3) أما اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق فحسب العلاقة بالمغايات فكيف يوحى حكم الذوق بالغاتية بغير أن يتعلق بغاية محددة؟ الحكم الغاتي هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملامة بين شئ معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيئتا للأكل، أو يلائم شئ معين فكرة أو تصوراً معيناً ففي كلا الحالين يمكن أن نقول إن الشئ ملائم لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثالاً لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالين السابقين لأنه لا يلائم رغبة حصية ولا يرضى حاجة بيولوجية ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحى بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعما الفنية توحى لنا بغائية لأنها ثمرة تخطيط معين التناقيف والتأزر لملكاتنا الفكرية. أي أن حكم الذوق ينطوى على تكيف وملائمة بين ادراكنا الشئ الجميل ووعينا بهذا الادراك ، ولا ينبغى للعمل النائي أن يشعرنا بهذا التخطيط بل ينبغى أن يوهمنا أنه كان طبيعى.

وعلى أساس هذه الصفة فى الجميل فرق كانط بين فنون آلية غايتها لتاج ما يودى إلى منفعة أو غاية خارجية، وفنون جميلة لا تشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية، فتعريف الجميل بناء على هذا الشرط الخاص بحكم الذوق بحسب اللحظة الثالثة هو أن الجمال صورة الغاتية فى شئ ما طالما كانت هذه الصورة مدركة فيه بغير تمثل أو تصور الغاية. Beauty is the form of purposiveness of an object so far as this is perceived in it without any representation of purpose.

الخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجي يتعلق به الجميل وإنما يوحى بالغانية التي تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشئ ووعينا وإبراكنا لهذه الملائمة.

وقد انتهى كانط من تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق وتعريف الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيد الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيد يفترض ما Pulchritudo vaga والجمال الحر Pulchritudo adhaerens المقيد يفترض معينه أن يكون عليه الجميل. ومن أمثلته الزخارف الإغريقية أو تصميم ورق المائط وفي الموسيقي ما يمكن أن يسمى بالفائتازي fantasies أو الموسيقي بلا موضوع أو غير المصحوبة بالكلام، أما أمثلة الجمال المقيد فمنه جمال الجمد الاتسائي أو الحيواني أو جمال مبني سواع كان كنيسة مشلاً أو منز لاً. الجميل والكمال أو منز لاً. فهو بالتالي جمال مقيد، وهذا يعني نوعاً من الخلط بين الجمال والكمال أو الخير. لأتنا يمكن لنا أن تتصور الفكرة العامة للشئ الذي نتمثله في النمط أو في النوع الخاص به فنصف رجلاً بأنه أجمل من غيره لأنه أقرب إلى تمثيل المقيد أن نتبع معني مثالياً.

تحليل الجليل:

اتبع كانط تعليله للجميل بتحايله للجايل، وقد عـاد كـانط فـى كتابـه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الجميل والجليل فـى مولـف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والجايل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهـ عن المنفعـة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولاضرورة غير أنه في حين يستند الجميل إلى التفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاها إلى مجال الأخلاق ويتفق الجميل والجليل في أنهما يبعثان في الاتسان اللذة أو الرضاء بذاتها ولا يستندان إلى الاحساس مثل اللذيذ Pleasant ولا التصور العقلي مثل الخير bee good؛ غير أن الجميل يختلف عن الجليل في أنه يوجد دائماً فيما هو محدود في حين يوجد الجليل فيما هو لامحدوداً وما يبعث على فكرة اللانهاية. ففي الجليل يرتبط سرورنا والمنتها بالكيف في حين يرتبط سرورنا بالجليل من جهة الكم. يرتبط سرورنا المخيل بأنه يثير قوانا الحيوية فيقترن بلعب الخيال، أما الجليل فيتميز بأنه يثير قينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقها ونوع الارتياح أو السرور الذي نحس به نحو الجليل هو القداسة أو الاعجاب، وفي الارتياح أو السرور الذي نحس به نحو الجليل هو القداسة أو الاعجاب، وفي حين يوحى إلينا الجميل الطبيعي الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن الجليل يوحى البنا بإضطرابها.

ويثير الجليل فى النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضى وإما أن ترتبط بالارادة فتولد الجليل الديناميكي، أى أن للجليل صورتان: صورة رياضية ثباتية أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف الجليل الرياضى بأنه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للحساس أن يحيط به. ومن أمثلة الجليل الديناميكى العواصف والبراكين والمحيط الشائر والشلالات، تلك القوى التي تجعلنا نتسامى إلى تصور القوى العاقلة التي تفوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحى بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضالة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذي به نسمو على العالم الحسى غير أنه لا ينبغى أن يتحول إحساسنا بالجليل إلى رهبة وخوف، كما لا ينبغى أن يتحول إحساسنا بالجليل إلى الشهوة.

وكل هذه الأحكام الخاصة بالجليل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتنا النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على الجليل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هى ملكة التشريع الأخلاقى. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجليل اختياره الحدائق المنسقة كمثال للجميل أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى الجليل، أو قوله إن النهار يوحى بالجميل في حين يوحى الليل بالجليل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للجليل إلا أن كانط يستثنى الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجليل إبلا أن كانط يستثنى الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجليل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الجميل والجليل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الجميلة.

طبيعسة الفسن:

آثار الغن في رأى كانط هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته. ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر بل يكون العمل الفني جميلاً يقدر ما يوهمنا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه ناتج تلقائي شأن أي موجود طبيعي^(م).

كذلك فإن آثار الفن الجميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين designed إلا أنه لا ينبغي أن يظهر أنا هذا التخطيط بشكل واضح (١).

وقد نظن النحل إذ يبنى خلاياه أنه يقوم بعمل فنَّى ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقانى ناتج عن الطبيعة وليس وليد العقل الانساني والارادة الانسانية الحرة.

والفن الجميل هو ناتج العبقرية genius

Beautiful art is the art of Genius

⁽⁸⁾ Kant. Critique de J. 45.

⁽⁹⁾ Hence the puposiveness in the product of beautiful art, alth-ough it is designed must not seem to be designed, i.e. beautiful art must look like nature although we are Conscions of it as art.

والعبقرية موهبة نظرية talent توجه الفن بمالا يمكن لأى قواعد مدروسة أن توجهه فإن أول خصائص العبقرية هى الأصالة Originality وما تنتجه العبقرية ليس تقليداً بل هو نموذجى exemplary يكون مقياساً أو معياراً نقيم على أساسه الأعمال الفنية.

ولا يمكن للعبقرى أن يحدد قواعد محددة يسير عليها الغير لكى يتحولوا إلى عباقرة وفى هذا تتميز العبقرية فى الفن عن العبقرية فى العلم.

وإذا كان الذوق كافياً للحكم على الجمال الطبيعى إلا أن العبترية هى ماكة ابتكار الجمال الفنى، فالجمال الفنى artificial beauty هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات الخاصة beautiful representation of a thing.

وفى الفن يمكن تصوير أى شئ ولو كان قبيحاً فى الطبيعة ولو كان دمار الحروب، ولكن هناك مالا يمكن أن يصور فى الفن وهو ما يشير الاشمئز از disgust غير أن الذوق ينظم العبقرية ويوجهها فى الفنون الجميلة وهو الأداة التى بها نقوم بالحكم ويتقدير الأعمال الفنية الجميلة.

ويقول كاتط بوجود أفكار إستطيقية Des idées esthétiques هي ثمرة المعبرية التي تقدمها في الفنون الجميلة وخاصة في الشعر. وتنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتهتدى المعبقرى إلى الأفكار المناسبة لتصمور معين والتعبير المناسب لتوصيل هذه الأفكار المغير بواسطة الرموز ويسمى هذا الملكة بملكة النفس Pâme spir التي تنتج هذه الأفكار الجمالية أو الاستطيقية.

يمكن للأفكار الاستطيقية أن تتحول إلى رمـوز لأقكـار العقل. ومن هنـا يجـد كانط ارتباطاً بين الجميل والأخلاقي والمحر عن طريق هذه الرمزية (١٠)

⁽¹⁰⁾ Kant, "Critique59.".

الجليل وعلاقته بالخير:

بعد أن ينتهى كانط فى الجزء الأول من كتابه نقد الحكم الاستطيقى يخصص الجزء الثانى من هذا النقد لموضوع آخر هو جدل الحكم الاستطيقى (Dialectic of Aesthetical Judgement). ويدور هذا الجزء حول مناقشة جدلية تتعلق بمدى اعتماد حكم الذوق على تصور أو عدم اعتماده على تصور Concept.

فالقضية الأولى ترى أن أحكام النوق لا تستند إلى أية تصورات وتقيضها يتلخص في أن أحكام النوق بجب أن تستند إلى تصورات حتى نناقشها ونطالب الغير بأن يتفقوا معنا فيها. ولايمكن أن يحل هذا التناقض إلا إذ فرنا التصور الذي يستند إليه حكم النوق بأنه ليس تصوراً معرفياً بل تصوراً لحقيقة تقوق الحس. وأن الغائية التي يوهمنا بها الجمال الطبيعي والفني ليس غائية مستمدة من الواقع بل ترجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الطبيعة والفن (١١)، وهي التي ترتفع باللذة التي نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسى أو التجريبي إلى المستوى الروحي الذي يجعل منه حقيقة متفقة مع عالم الغايات الأخلاقية. ومن هنا يمضي كانط في بيان صلة الجميل بالخير.

يقول إن الجميل هو رمز للخير، والدليل على ذلك أن الكل متفقون على أن اللذة التي نستمدها من الشعور بالجميل إنما هي لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحمية.

وهذا الارتباط بين الجميل سواء كان فى الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المبانى بأنها سامية ومحترمة dignified majestic-majestieux et magnifiques أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمة أو مرحة بل حتى الألوان تسميها نقية طاهرة chaste رقيقة (- innocente - modeste - tendre)

⁽¹¹⁾ Kant, Critique. 56-57.

tender لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التي تثيرها الأحكام الأخكام

فالذوق بيسر الانتقال التدريجي من الجاذبية الحسية إلى الاهتسام بالأخلاقية حيث إنه يعرض الخيال على نحو بينه حراً ومتكيفا؟ يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتياحاً متحرراً من المظهر الحسى

والخلاصة أن الخيال سواء كان فى الطبيعة أو فى الفن إنما هو عند كانط رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه. وهو بهذه الصفة يكشف عـن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية يتدخلان فى التجربة الجمالية مما يفضى إلى القول بأن الإنسان بوصفه كاتناً أخلاقهاً إنما يعيش فى عـالم يتفق وحاجاته الروحية.

وقد مهد هذا الرأى لنشأة المثالية الألمانية في علم الجمال بعد نلك خاصة عند شلنج وهيجل حيث أصبح الفن أداة مساعدة الفلسفة الكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

وأخيراً فلعل هـذه المثالية الروحانية التى بدأت خيوطها تتكشف فى فلسفة كانط الجمالية ثم تطورت فيما بعد مع فلاسفة المثالية المطلقة إتما يمكن أن تفسر على ضوء ظروف ألمانيا السياسية والاجتماعية التسى قضت علسى حرية الطبقة المتوسطة فظلت مفككة منعزلة فى ظروف إقطاع قوى الجذور.

وإذا كان عدد كبير من المفكرين وأساتذة الجامعات قد أعجبوا بالعقل الذي ساد حركة التتوير في فرنما إيان القرن الثامن عشر، إلا أن هؤلاء قد حافظوا في نفس الوقت على نزعة مضادة للعقل تسلم بالإيمان أو تفسح

it accuustoms us to find a satis faction that is from sensous allarement even in the Object of sense.

المجال الشعور لكى يقاسم العقل وترتب على ذلك إلى تضارب النزعات المنتاقضة فى مذاهب فلاسفة المثالية الألمانية الذين أمعنوا فى تأكيد النزعة العقلية غير أنهم من جهة أخرى عارضوا هذه النزعة بافتراضهم ملكات الحدس والذوق.

من جهة أخرى فإن فلسفة كانط فى الوقت الذى ردت فيه الاحساس بالجمال إلى الذات الاتسانية فإنها قد انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعاً مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلى فى النقد الفنى ظل سائداً فى الفكر حتى العصر الحديث. فالنزعة الذاتية عند كانط لم تنته إلى معايير نسبية فى النقد الفنى على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسبين والتجريبيين عموماً بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معابير ثابتة مطلقة مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية. وقد تجلت النزعة الشكليسة المستمدة من فلسفة كانط عند خلفاته الذين عرفوا الجمال بأنه فى الصورة المجردة أو فى العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأقكار كما يقول معاصره هربارت فى العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأقكار كما يقول معاصره هربارت ظواهر الجمال.

من زاوية ثالثة قدم كانط الأساس الفكرى لتلك المذاهب التى قربت بين الفن واللعب حين كل غرض وقد الفن واللعب حين أكد أن الجميل مجرد عن النفع منذه عن كل غرض وقد كان من أبرز من عبر عن هذا الاتجاه فى علم الجمال "شيللر" الذى عرف الفن بأنه يتركز فى النشاط التلقائى الحر، كذلك انتهى هربرت سينمسر إلى تعريف الفن بأنه استنفاد الطاقة الزائدة عند الاتسان وقرب بينه وبين اللعب.

و أخيراً فإذا صح القول بأن كاتط إنما قد انتقل بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية التي كان البحث فيها عن الجمال الفنى والطبيعي يستمد من تأملات الفلاسفة في ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المرحلة التقلية أي مرحلة البحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل واستطاع بذلك أن يجعل من الخبرة الجمالية خبرة قائمة بذاتها الانستمد من التأملات الميتافيزيقية ولا تستقى من البحث النظرى، فكان بذلك من أول من جعل الفن ميدانه الخاص المختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، إلا أنه مع ذلك يؤخذ على كانط أنه عندما كثب مؤلفه الرئيسي تقد الحكم إنما

كان مقدوداً بنظريات سيكولوجية وخاضعاً لعلم نفس الملكات psychology السائد في عصره، أكثر مما كان مسترشداً بغنون عصره وآدابه ومقاييس الجمال والذوق عند فنانيه ونقاده. أما إذا ألقينا بنظرة على قائمة الملكات في النفس الإنسانية كما تصورها كانط لوجننا أنها ثلاث ملكات رئيسية، ملكة الذهن الذي تنطبق تصوراته على عالم الطبيعة وملكة المقل الذي تنطبق أفكاره على عالم الحرية وملكة الحكم بعد ذلك التى تفترض افكاره عنى الغانية والقصيد teleology & purposiveness. وإذا كان الشعور باللذة والألم يتدخل أيضاً في ملكة الحكم إلا أن دور اللذة في تحليل كانط الاستطيقي وفكره الجمالي لم يكن له من الأهمية قدر ما كان لفكرة الغانية وهي الفكرة التي استغلها بعد ذلك لتوضيح نظرياته الطبيعية. فالغائية هي قبل كل مبدأ ترنسندنائي، أو لنقل بمصطلح الفلسفة الكانطية هي شرط أولى يجعلنا ننسب للطبيعة تصورات الغاية لأن تصورات الذهن العلمية لا تنتهي

أما عن الخيال imagination فلم يخصم له كانط مكانة بين قوى الروح، وإنما وضعه كمساحد لقوى المعرفة ولذلك لم يلعب الخيال في استطيقا كاتط دوراً خلاقاً كما يقول بندتو كروتشه (١٣).

ولذلك فقد عد كروتشه مواطنه الايطالي فيكو Giambattista Vico من أهم من ساعد علمي تأسيس علم الجمال الحديث، إذ قد نجح فيكو فيما لم يتوصل إليه كانط من تقديم تصور واضح للخيال القادر على الخلق.

وعلى أى الحالات فقد ترك كانط تفسير عملية الابتكار وخلق الاساطير لقدرة لم يوضحها تماماً الأمر الذى ألقى على عاتق فلاسفة الجمال فيما بعد مهمة البحث عن هذه القوة الخلاقة (۱۳) والتورط في ثنائية لامفر منها ظهرت the will to illusion

⁽¹²⁾ B. Croce. A esthetic. Trans. by D. Ainslie. New York 1958 p. 277.

⁽¹³⁾ A. W. Levi, Literature, Philosophy, and imagination. Indians U. Press. 1962. pp. 11-49.

وعند هانس فاهينجر Hans Vahinger مؤلف فلمنفة "كأن" (12) الذي قال بعالم الخيال في مقابل عالم الواقع، وإذا كانت هذه الثنائية استمدت من فلسفة ملكات النفس عند كانط و عند خلفائه فإنها بقيت على مستوى ميتافيز بقي في فلسفة ير جسون في تفرقته الشهيرة بين عالم الحياة ذي الديمومة المدرك بالحدس والذي يكون الفن تعييراً عنه وعالم المادة الجامد وقو امله الزمان الآلي الذي يكون العلم تعييراً عنه. ثم هاهي الثنائية مرة اخرى تظهر على مستوى لغوي فيما يمكن أن يسمى بالاستطيقا السيمانتيكية في أيامنا المعاصرة عند فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل اللغوى ومرجعهم الرئيسي هو كتاب أوجدن وريتشار دز: C.K. Ogden & G.A. richards "معنى المعنى المعالى" the meaning .of Meaning. 1923 وقد قدم المؤلفان في هذا الكتاب تلك النفرقة الشهيرة بين اللغة المستخدمة في العلم واللغة المستخدمة في الدين والشعر والميتافيزيقا. ففي العلم تقوم اللغة بوظيفة مختلفة كل الاختلاف عن الوظيفة التي تقوم بها في الميتافيزيقا وفي الشعر، ذلك لأنها تكون في العلم لغة دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتحرية، إنها لغة إشارة referential _ تشير إلى شي to designate في حين أنه في الشعر لا تدل ولا تشير وإنما تعبر عما ننفعل به على نحو ما تعبر به الموسيقي أو التصوير بالأصوات والألوان emotional to express . ولقد استطاع رودلف كارناب Rudolph Carnap فيلسوف هذا المذهب أن يلخص هذا التعارض السيماتيكي بعبارت الشهيرة "إن لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والأخلاق ليست إلا شيه عبارات pseudo sentences _ ليس لها مضمون منطقي وانما هي مجرد تعبير عين الانفعالات والمشاعر تثير مشاعر الآخرين وميولهم وإن ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالأحرى على عبارات الأدب والشعر والدين (١٥)".

⁽¹⁴⁾ The Philosoply of as If.

⁽¹⁵⁾ ef. The iogical syntax of language London. Routledge and Kegan Paul. 1959 p. 278.

انظر في هذا الرأى د. زكى نحيب محمود: عرافة الميتافيزيقا.

الفصل الثاني

هو أرسطو العصر الحديث ومؤلف انسكاو بيديا العلوم الفلسفية، عبر ض فيها لمذهب استوعب منا قدمته السابقون وجند مسار فكر اللحقين. ولعليه وحد في أرسطو مثيلاً له حين وجده يحيط بأطراف الفكس السابق عليه كله فستوعيه ثم يتجاوزه ويتسع مذهبه لتفسير كل منا فسي الوجود والحيناة الاتسانية من ظو اهر متشابكة قو امها وحدة و اتصال، وجدة، من جهة أخرى يضيق هيجل بالمجردات ويتمسك بالعيني ولا يتصور الحقيقة إلا في نشاطها وفعلها ومعقوليتها. فلا عجب أن انتهى إلى القول بأن أرسطو هو أحق الفلاسفة بالدراسة إذ لم يعد الكلي عنده ذا شكل مجرد على نحو ما كان يتصف به عند أفلاطون، بل صدار أقرب ما يكون إلى الفكرة في نشاطها وفي معقوليتها البادية في الموجودات الحسبة العينية. ولعل شأن هبجل من كانط هو أيضاً شأن أو سطو من أفلاطون، إذ وجد كل منهما في سابقه نقطة البدء في فلسفته ثم تناولها بالنقد والتعديل _ فقد تأثر هيجل بما انتهى إليه كانط من نظرية في الجدل القائم بين المعقولات العقلية. أما في علم الجمال فقد أثر كانط على أتباعه عموماً بما ذهب إليه من أن التجربة الجمالية إنما تقوم بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة. وأن الإنسان يوصف كانناً أخلاقياً يحيا في مجال يتفق ورغباته الروحية - غير أن هيجل تجاوز مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة التي شاركه فيها معاصروه ومواطنوه اتباع الحركة الرومانطيقية أمثال فريدريك شيللر وشلنج وهولدران (١). وكان هذا الأخير من أعز أصدقاته أيام دراسته بجامعة توبنجن، وقرءا معــاً شـعراء

الاغريق القدماء وشاركه الحماس للثورة الفرنسية. وعاصر هيما حوته وأعجب بعبقريته الفذة ومعرفته الشاملة _ كذلك أعجب هيجل بحضارة الإغريق القدماء وتأثر بتصوراتهم للحياة الأخلاقية والسياسة المتمثلة في نظام المدينة وما كان يسود حياتهم من إيمان بالدين الشعبي المعبر عن روح الأمة، وهي فكرة تشبع بها هجيل volkereigion _ ومن جهة أخرى كان الثورة الفرنسية على تفكير هيجل دور خطير خاصة ما أتت به هذه الثورة من مثل جديدة غير ت معالم الحياة الأور وبية الحديثة. لذلك فقد اتخـذت مشكلة مصبر الإنسان ومعنى وجوده وحقيقة إيمانه مكانة في فلسفة هيجل ومن بعده في الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما يتضح في الوجودية إبتداء من كيركجادر إلى هيدجر إلى سارتر وكامو، أما عن أهم معالم حياته الخاصبة فإنها ترجع إلى نشأته التي تلقى منها آثار النزعة الوجدانيسة الصوفية وتعرف فيها على نظام أقرب إلى الحكم الشعبي الديمقر اطي القائم على احتر ام ديني للسلطة كان له أثره في فلسفته السياسية. ويرجع تاريخ مولده في السابع والعشرين من أغسطس عام ١٧٧٠ في شتوتجارت وتعلم بجامعة توينجن التي الثقي فيها بهوادرن وشلنج، وفي عام ١٩١٦ قبل منصب أستاذ بجامعة هيدليرج خلفاً لغريس J. H. Fries ونشر مؤلفه انسكلوبيديا العلوم الفلسفية _ وفي عام ١٨١٨ تولى منصب الأستاذية بجامعة براين بعد وفاة فشته، ثم بلغ أوج از دهار ه ما بين عامي ١٨٢٣ ــ ١٨٢٧ وظلت محاضراته رهن التحقيق والنشر المستمر على يد تلاميذه ومنها محاضراته في فلسفة الدين وفلسفة التاريخ وتاريخ القلسفة ومحاضر إنه في علم الجمال.

وقد سلك هيجل في عرضه لمذهبه الجمالي مسلكا ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه في الفكرة The Idea وفي المثال The Idea وبعد أن بسط نظريت الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلك في نظرية الأتماط الثلاثة الرئيسية التي فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وختم محاضراته بعرض نسقى درس فيه خصاتص الفنون الجميلة فكانت محاضراته في علم الجمال هي فلمفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه محاضراته في علم الجمال هي فلمفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه

الواسع وحسه المرهف في تتوق الفنون. وبالإضافة إلى محاضرات في علم الجمال تناول هيجل الفن بالدراسة في مولفيه الاتسكلوبيديا وفينومينولوجيا الروح، ولكد في كل أبحاثه مهمة الفن في التعبير عن الروح المطلق، كما وضح أيضاً مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليها جميعاً على أنها مظهر للروح المطلق فاعلن أن الروح المطلق تعى نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

١ _ الفين :

إن اقتراض الروح المطلق هو محور مذهب هيجل ذلك لأن كل ما فى الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هى فى النهاية مظهر من مظاهر تشكلات الروح، وقانون هذه التشكلات هو ما يسميه هيجل بالجدل، وقوام الجدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هى فى النهاية أن تحى ذاتها ووسيلها فى بلوغ هذا الوعى الفن والدين والفلسفة.

يقول لقد أمكن أن يقدم الفن الحقيقة الإلهية للإغريق حين نجح الشعراء والفنانون هناك أن يصوروا للناس الألوهية وبذلك وضحوا وجهة نظر عامة الشعب عن الحياة والسلوك والآلهة. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا الشعب عن الحياة والسلوك والآلهة. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا هناك أيضناً مجالات أخرى يمكنها أن تقدم الحقيقة على نطاق أوسع مما أن يؤدي دوره كاملاً في تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً أن يؤدي دوره كاملاً في تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً دارت حول فكرة الفداء redemption استمد الفن مضموناً جديداً ظهر في المكانوات التعيير غير أن الحاجة القوية إلى التأمل والتحلق النفس على ذاتها جردت الدين من عناصره الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التأمل الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التجريد في الحداث العمل الفنى

يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتى الفاسفة فى النهاية لتضفى على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر La Pensee ذلك لأنها تقدم للعقل الجانب الكلى الذى يصبح موضوعاً للتعقل كما أنها تضفى على الذاتية الخاصة بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النصو يتصد الفن بالدين فى الفلسفة. فالموضوعية فى الدين تصبح خوضوعية الفكر والذاتية فى الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة الخالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل الجمال بأنه تجلى الفكرة بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتداول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال الفنى، لأن الجمال في الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح وخلق الوعى ونتاج الحرية، وماهو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيجل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر في وعي معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يضيره أي نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفنى مجرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إيداعاً فنياً ـ يقول إن الفن الذي يحاكى الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كانحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفياً؟

وإن حاول أحد أن يحاكى غناء البلايل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا ينتج عملاً فنياً _ ويشير إلى أن الاسلام قد أدان محاولات

المحاكاة، كما ذهب علمة المسلمين إلى القول بأن تصوير الطبيعة الذي كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤافيها يوم الحساب.

والموضوع الفنى لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفماً عملياً شأن موضوعات العالم الحسى، كما أن الموضوع الفنى من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظرى وتصورات العلم بأنبه موضوع فردى وليس مصوراً مجرداً عن المادية إذ تصوراً مجرداً عن المادية إذ ليس شأته شأن أى موضوع من موضوعات العالم الطبيعى إنه يشارك فى الفكرة. ومن هذا الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة الفكرة ومن هذا الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقل. وأكثر الحواس قابلية للتعقل هما البصر والمسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا نتعلق بالجمال الذى يسعى إليه الفن لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفي فترات الزمان، فالإنسان هو وعى أو هو وجود اذاته، وللإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة. ولكن له وجود آخر، وجود اذاته يتضمح حيسن يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهو يبلغ وجود اذاته ووعيه بذاته بطريقين:

طريق نظرى، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنه ـ وطريق عملى لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يوثر به على الأثنياء الخارجية، وهذا الميل في التأثير على البيئة المحيطة به نجده لدى الطفل الصغير الذي يقنف بحجر في الماء ليرى ما فعلته يداه من تأثير في البيئة الخارجية وهذه الحاجة في الانسان تتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً حين تصل إلى مرحلة الخلق والإبداع الفنى عند الانسان ـ بل إن الانسان

ليتخذ من جسمه ونفسه ملدة للابداع القنى عندما يلجأ للى تعيير بعض ملامحه للترين وقد تصل هذه الحلجة به إلى حد التشويه كما نلاحظ مثلاً عند البدائيين أو الصينيين فى طرقهم لتجميل أقدامهم بتشويه شكلها الطبيعى.

وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفي حاجة الاتسان إلى الوعب بعالمه الداخلي وعالمه الخارجي على السواء بواسطة تلك الموضوعات التب تعكس له ذاته و فعله ليرى نفسه من خلالها _ ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان، ولما كان الفن في أسمى درجاته تعبيراً عن مضمون روحاتي باطني فيترتب على ذلك أنه كلما أفصحت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلما ارتقت في سلم الكمال ونضجت في الشكل. لذلك يرى هيجل أن تصوير الشكل الإنساني كان اكتشافا ساعد فني النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلة دنيا إلى مرحلة أعلى في تصور الروح، فالشكل الخارجي للجسم الإنساني أدل على الباطن وأكثر شفاقية في التعبير عن الروح من النحت والتصوير الذي يتخذ موضوعاته من عالم الطبيعة أو العالم الحيواني. وعلى الرغم من أن الصورة الاتسانية مكونة من أعضاء مختلفة، إلا أن العضو الذي تتمثل فيه الروح بأقصى درجة إنما هو العين، إذ أن الروح لا تبصر بالعين فصب بل إنها تصبح مبصرة بها، أي أن الذي يميز العين عن باقي أعضاء الجسم الانساني هو أنها العضو الذي به نرى وبه أيضاً نكون مرئيين، يقول: ينبغي أن يتحول العمل القني عيناً في كل أجزاته حتى يكتسب قدرة على الدلالة على الباطن، إن كل عمل فني يتحول إلى "أرجوس Argus (Y)" ذي الأعين اللانهائية، ومن خلال هذه الأعين يظهر الباطن وتشع الروح.

ب: الفكرة والمثال أو (المثل الأعلى) (١)

يرجع الجمال في الفن دائماً إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسى، والنظـر إلى الفكرة في ذاتهـا يكـون الحق ولكن النظـر إلـى مظهرهـا الحسـي، يكـون

⁽٢) في الأساطير اليونانية القديمة عملاق مولود للأرض تغطى حسده أعين كثيرة.

⁽³⁾ ideal, ideal.

الجمال ـ أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالى ويكسبها طابعا كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقتية، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية. نذلك يرى هيجل أن الفكرة إذا تتكات تشكلاً دالاً على تصورها العقلى فإنها نتحول إلى مثال ideal - ideal (أ) الفكرة العينية حقيقة هى وحدها التى يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومن إتفاقها وهذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال الجمال (أ).

فالفكرة عند هيجل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون واضحة كلملة، فإذا تكاملت بحيث طابقت التصور الخاص بها كانت حقيقة، لذلك يقول هيجل إن المثال العقائا أو المثل الأعلى المجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغى أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال، وفي رأيه أن أهل الشرق القديم في الصين والهند ومصر لم يتوصلوا إلى تحقيق هذا المثل الأعلى للجمال في أعمالهم الفنية، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التي تضمنتها أعمالهم الفنية لم تكن محددة ولا معقولة إلى حد كاف لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفني إنما يرتفع في المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكري الذي ينطوى عليه قد بلغ حداً معيناً من المعقولية والروحانية، وقد وصل إلى هذا الحد البونان القدماء ولم تصل إليه الحضارات الشرقية القديمة.

ويقدم هيجل تفسيراً فلمفياً لتاريخ الفن على أساس من فلمفته في تحقق الفكرة، فيحسب تحقق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة على مدى تاريخ العضارات والفكرة هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون وقد لا ترتقى بعض أنماط الفن إلى المثل الأعلى ideal أو المثال ولكن لا يعنى هذا أنها لا تنطوى على فكرة،

⁽⁴⁾ L'ideé en tant que realite faconnee Conformement ason Concept est lideal.

⁽⁵⁾ Thus it is only the truley Concrete idea that Can generte the true shape, and Correspondance of the two is the ideal. (The) philosophy of Hegel. Friedrich, p. 374.

ذلك لأن لكل عصر الفكرة المناسبة لـه وهـى تجد داتماً النمط أو الشـكل المناسب لها وهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم ثلاثة أنمـاط رئيسية للفن، وهـي النمط الرمزى والنمط الكلاسيكى والنمط الرومانطيقى.

فنى النمط الرمزى تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة ونتيجة لهذا اللا ــ تحدد تقوى على إخراج الشكل الكامل، إن الفكرة تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها وعلاقتها بالشكل الخارجى هى علاقة تتافر مرجعه عدم اكتمال المبدأ الباطنى المصدور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة علاقة مصطنعة وهى تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها محاولة التقريب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضع في الفن الذي ياخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين حيث تحمل أنفه الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضفى على الطبيعة معنى لا يتاسب معها ولذلك تتتهى إلى الغرابة والفجاجة.

ولكن لما كانت الفكرة بحكم طبيعتها متطورة نامية فإنها لا تظل على نفس الدرجة من التجريد واللا - تحديد والغموض إنها مبدأ النشاط والحركة وهي تدرك ذاتها على أنها روحاً، والروح تتحرك وتحدد ذاتها بذاتها وفى عملية هذا التحديد الذاتي تجد لنفسها الشكل الخارجي المناسب لها ومن هنا ينشأ انتلاف بين الفكرة ومظهرها الخارجي ويتحقق المثل الأعلى للجمال ينشأ انتلاف بين الفكرة ومظهرها الثارجي ويتحقق المثل الأعلى للجمال

وفى هذا النمط تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بأنها أصيلة أصيلة Der Ursprungliche Begriff وأنها تجد الشكل المناسب لها والذي يمكنه الكشف عن مبدأ الفردية والروحانية وهو الشكل الإنساني، فالنزعة الإنسانية التشخيصية تمثل في الفن تقدماً في التعبير عن الروح تميز النمط الكلاسيكي، ويصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية وتتنفى مظاهر التعارض الذي كان يسود النمط الرمزي، غير أن الروح هنا محدودة بشكل واحد محدد هو الشكل الإنساني، لذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهائي في النمط الرومانطيقي الذي يبلغ الروحانية الخالصة المطلق اللانهائي في النمط الرومانطيقي الذي يبلغ الروحانية الخالصة -

فالفكرة فى هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتدرك نفسها روحاً مطلقاً خالياً من كل تحديد فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الحسى الواقعى وتتحقق في عالم الوعى الباطنى وتهجر العالم الخارجى لكى تتعكف على ذاتها وهنا يظهر النمط الرومانطيقى الذى يكون الشكل الخارجى فيه غريباً عن الفكرة بعد أن كان فى النمط الكلاسيكى مؤتلفاً

وعلى هذا النحو يظهر تطور الأتماط من النمط الرمزى الذى يمثل مرحلة البحث عن المثال وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي إلى النمط الكلاسيكي الذي يصل إلى المثال ويبلغ مرحلة إتحاد الفكرة بالشكل الخارجي إلى النمط الرومانطيقي الذي يعلو بالفكرة ويتسامى بالمثال إلى حد يجعلهما مرة اخرى غير متحدان بالشكل الخارجي.

ويتميز كل نمط من هذه الأتماط بخصائصه المستمدة من ميتافيزيقا هيجل في علاقة الفكرة يتجسدها الخارجي ويتخذ كل نمط من هذه الأتماط مجرى يتطور على مداه فيمر بدور النشأة فالنضوج فالتدهور. وتتفاوت قدرة النون على تلبية خصائص هذه الأتماط فمنها ما يكون أكثر من غيره تحقيقاً لخصائص هذا النمط أو ذاك فمثلاً تكون العمارة هي أكثر الفنون قدرة على التعبير عن النمط الرمزى في حين يكون النحت أكثرها تعبيراً عن النمط الكلاميكي ثم تأتى فنون التصوير والموسيقي والتسعر لتكون أكثر الفنون تعبيراً عن تعبيراً عن النمط الرومانطيقي.

ولا يعنى هذا أن تستبعد من النمط الرمزى وجود ساتر الفنون الأخرى من نحت وتصوير وشعر وإنما تتخذ هذه الفنون آثار هذا النمط غير أن العمارة بالذات تجد مبدأها المنطقى في النمط الرمزى كما يجد النحت مبدأه المنطقى في النمط الكلاسيكي ويرجع مبدأ الفنون الرومانطيقية إلى الحضارة الخربية المسيحية التي تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعي.

ج: أنساط الفن الثلاثة

١ ــ النمط الرمزي وتطوره:

ماد هذا النمط الرمزى فترة طويلة من تاريخ الفن هى فترة الحضارات الشركية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط من خصاتص هو تعارض الموضوع الفكرى مع الشكل الخارجى ومن جهة أخرى يتميز المضمون الفكرى فيه بصفات الابهام والألغاز ومن هنا يسوده الطابع السحرى الممتلئ بالأمرار.

وإذا تناولنا الأعمال الفنية التي تحمل سمات هذا النمط فإتنا نجدها تثميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجى فيها لا يقتصر على آداء المعنى المطابق له فقد تعنى صورة الليث مثلاً الحيوان نفسه ولكنها قد تعنى معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منطوياً على كثير من الغموض والإبهام، ذلك يمكن أن نرمز بالليث لشئ آخر حين نستخدم صورة الثور أو القرنين كما أنه يمكن أن نرمز بالليث لشئ آخر غير القوة كالعظمة مثلاً وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفنى على وظيفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفنى كياناً فنياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجي علاقة مصطنعة أو علاقة اتفاقية، فالرمز لا يستغرق كل صفات مداوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفي.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخاجى وبين المدلول أو المضمون الفكرى فى الأعمال الغنية يتكشف لهيجل صراع فى النمط المضمون الفكرى فى الأعمال الغنية يتكشف لهيجل صراع فى النمط المرزى ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزى، فثمة مرحلة لا تكون الأعمال الغنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكرى والشكل الخارجى موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية (٥) (Symbolisme irraflechi)

^(*) Le Symbolisme irreflechi, uncionscious, irreflective Symbol.

ويمثل الفن الهندى القديم هذه المرحلة، ذلك الأنه يلجاً إلى تضخيم أثل الأسياء الطبيعية وينتهمى إلى اللانتاسب الناتج عن تصدور وحدة وجود الإلهية أن تتجسد في بقرة أو في قرد أو في فرد أو شخص من أفراد طبقة البراهمة كذلك يمثل الفن المصرى القديم هذه المرحلة على أحسن وجه فتأتى العمارة لتكون الفن المعبر عن خصائص هذا النمط الرمزى إذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلاً يناسب المضمون الفكرى وتمهد الطريق لتحقق الألوهية في المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجية أنها تبعد المكان ليناسب وجود الروح. وتحفل الآثار المعمارية في مصر القديمة بالرموز حين ترمز المعابد والمسلات الهوي الطبيعة المقتصة وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلودها بعد أن كانت الروح الفردية تغنى في وحدة شاملة تجمع كل الموجودات وفقًا للعقيدة الهندية ولكن تظل الأهرامات مع ذلك غلاقاً جامداً ورمزاً خارجياً ومصطنعاً وغربياً عن الروح الساكنة بجوفه.

ويبلغ النمط الرمزى مرحاته الثانية حين يظهر صراع المصمون والشكل للوعى الإنساني بحيث يمكن التفرقة فيه بين الجانبين وتلبغ الرمزية ها مرحلة الرمزية الواحية (1) وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزي تاريخياً. ولكن في إطار تطور النمط الرمزى، من المرحلة اللاواحية إلى مرحلة الحرمزية الحواجية الواحية إلى مرحلة الحرمزية المواجية الممثلة المروحة فيما يسمى يرمز الرائم ((Sublime))، إذ أن التقارب بين الرمزى والرائع والجليل واضح لاشتراك هذه الصفات في الدلالة على ما يفوق الحس وارتباط كل منهم بحقيقة عليا كلية فتصور الرائع الرمزى يرتفع إلى إدراك الأوهية التي تتجاوز جميع مخلوقاتها في الوجود وتسمو عليها في الكمال ومن هنا ينشأ الفن المقدس (Part Sacaré) المنافقة الخالقة

⁽⁶⁾ Symbolism reflechi, reflective Symbolism.

^(?) Symbolism du Sublime.

⁽⁸⁾ lart Sacre.

للعالم بعد أن كان القن الرمزى القديم يأخذ بتصدورات نشأة الموجودات عن طريق التولد في حضن الطبيعة كما يأخذ بوحدة الوجود. وتمثّل فن الراتع الرمزى هذا في أناشيد التوراة Les Psaumes. وشعر قدماء اليهود كلها يدور حول تمجيد الألوهية الخالقة والتمييز بينها وبين المخلوقات، ومع هذا التصور للألوهية بيلغ الإنسان مكانة أرفع في الحرية والاستدلال عما كان عليه في المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومن خلال هذا التصور للألوهية الثابتة المفارقة يمكن للإنسان أن يتصور القانون الثابت الذي يخضع لمه في سلوكه وتصرفاته ومن خلال إدراك الراتبع الرمزى يصل الوعي إلى التمييز بين الواقع الإنساني والواقع الإلهي ويدرك قيم الخير والشر ووجوب الطاقة الإلهية.

٢ _ النمط الكلاسيكي وتطوره:

يظهر النمط الكلاسيكي للفن حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرو من الطبيعة وتسمو عن التجمدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية.

وقد تم هذا الوعى فى فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن الفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين تحدد اليونان هو الدين المطابق الفن وأمكن المفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصة معيزة للإيعان الدينى عند اليونان وتخاصت الألوهية من الشكل الديواني واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذات وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفني من آثار الغرابة والغموض والتبح وتحقق المثل الأعلى للجمال فى الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية. وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بعمات الهدوء والصفاء ظل يقتقد التعبير عن الاتفعالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والشبات الزائد قد جعلا آلهة اليونان نتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيراً عن الكلى الأبدى، غير أن فكرة القدر

⁽⁹⁾ Screnite.

والضرورة (۱۰) ظلت تحوم حول رعوس هذه الألهـة. ومن هنا كان شقاوها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكي وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر السارى عليها جميعاً والذي لا يمكن تجسيده في شخصية فردية.

وكان فن النحت هو أقدر تعييراً عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكى، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعيير عن ميداً الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفحالات الإنسانية ولذلك كانت أعمال النحت اليوناني أفرب إلى التعيير عن الميداً الكلي Universelle (۱۱).

وقد أمكن للتشكيل في فن النحت أن يعبر عن الألوهية تعبيراً مباشراً ذلك لأن التمثال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال في العمارة الرمزية القديمة وإنما نحت التمثال في الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله.

والعادة الجامدة غير الحية التي يستخدمها النحت لم تعد غريبـة عن الروح وإنما أصبحت جسدا لها وشكلًا متحداً بها.

ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصرى القديم وبين الحرية التى تميز بها النحت اليونانى وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة الأمر الذى ترتب عليه أن ظل الشكل فى النحت المصرى غربياً عن الفكرة وظل القنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمشال الآلهة ايزيس تحمل لينها الإله حوريس ويلاحظ كيف ظل التمثال هنا جامداً خالياً من التعبير عن تجسيد الأمومة والشخصية، وتشابهت التماثيل كلها عند قدماء المصربين وتميزت بالأذرع الجامدة المضمومة إلى الجسم بغير رشاقة ولا حركة ولا حياة مستغرقة فى فكر عمية.

⁽¹⁰⁾ Destin-destiny. fate.

⁽¹¹⁾ Universalite.

أما في النحت البونةي فقد اصبح الفنان أكثر حرية في التعبير عن الشخصية أو الفكرة التي يتناولها . ومن هنا أمكن للألهة أن تتعدد ويتخذ كل منها شخصية وفردية وإسمه الخاص كما أمكن لهذا النحت البوناني أن يكون تعبيراً عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند البونان، غير أن فن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسبكية عندما زاد اعتقاد الرومان في أفكار القدر وعبر الشعر التهكمي (١٦) عن هذه القدرية.

كذلك لم يحد فن النحت يفى بالمضمون الفكرى الذى جاعت به العصور المسيحية. فقد حفلت العقيدة المسيحية بتأملات وانفعالات وعذايات تتغلغل فى باطن وجدان الاتسان وكل هذا الباطن لا يصلح مضموناً مناسباً لفن النحت الذي يتخذ من الشكل الجسماني الفيزياتي ذي الأبعاد الثلاثة مادة وسيطة مناسبة لهذا المضمون.

أما العمارة وهي الفن الرمزى بالمعنى الأتم فقد انتقلت إلى طورها الكلاميكي حين تحررت من قيود العمارة السائدة في حضارات الشرق القديم في يابل والهند ومصر إنها لم تعد تستعير من الطبيعة أشكالها و إنما بدأت تخضع لخطة معينة من إيداع العقل الإنساني، فاتخذت أجزاؤها الشكل المناسب لأداء وظيفتها و ويلاحظ هيجل هنا أن الأعمدة في المعابد لم تعد تتخذ شكلاً نباتياً أوحيوانياً وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها في رفع السقف. أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المقفلة المنطوبة على الأسرار وإنما كان المعبد مهيأ لتتظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج، وعلى العكس من ذلك جاءت العمارة الرومانطيقية تحمل سمات الحضارة المسيحية فتتجه إلى اللانهائي وتميزت بخصائص مخالفة كل الاختلاف لطابع العمارة الكلاميكية الواضح في المعابد اليونانية إلى الابتهاد عن الطبيعية الخارجية.

وبعد أن كانت العمارة الكلاسيكية تمتد أفقياً فإن الكاتدرائيات والكنائس القوطية قد أخذت في الاتجاه إلى الأقاق العليا المشرف على عالم اللانهاية وبدلاً من أن تفسح المجال الممنافذ الخارجية فإنها مالت إلى إغلاقها وإلى التحكم في الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال زجاج النوافذ وذلك لأن العالم الباطنسي والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان المناسب لتصوراته في الألوهية.

٣ ــ النمط الرومانطيقي وتطوره :

لم ينجح النمط الكلامسيكى فى تقديم المروح إلا متمثلاً فى وجودها الجسدى الفيزيائى، أما الروح فى ذاتها مستقلة عن تجسدها المادى وفى وعيها بذاتها فقد تمثل فى النمط الرومانطيقى.

وقد تميزت الروح فى هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت فى النمط الكلاسيكى تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجي وأصبح العب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عـن توافق الروح مع تجمداتها الفيزياتية.

ويتميز النمط الرومانطيقي باتصاد الألوهية بالإنسان ويتحرر الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقي بواسطة التضحية والألم المستمد من الإيمان بالدين المسيحى وإذا صح أن إله المسيحية يتجسد في الصورة الإسانية إلا أنه لا يتجسد في المسيح فقط بل في الانسانية بأسرها وكذلك يحل السلام بين الخالق والخليقة كلها.

ولكى يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أى أنه يحاول تجريد طبيعته من المجانب الفيزيائي المادى ولا يتم هذا الإسان فى النظر إلى المتضحية ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان فى النظر إلى الخلود نظرة جديدة هى نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة الاغريق القدماء، فالاغريق القدماء لم يكونوا يعنون بحقيقة الخلود ولا يعيرونها أى اهتمام.

ففى الأوديسة (١٣) مثلاً يقابل أوليس البطل أخيل فى العالم الآخر ويهنئه على أنه أسعد الخلق جميعاً سابقيه ولاحقيه على السواء ولكن أخيل لا يعبأ بهذه التحية لأنه لا يرى سعادة بعد الموت ويجيب على أوليس بقوال إنه شمير له أن يكون تابعاً لفلاح فقير على ظهر الأرض على أن يتوج ملكاً فى عالم الأشباح.

وتأتى روح الحضارة الرومانطيقية لتغير من هذه التصورات وتبين أن الموت ليس سوى نهاية الجانب الفيزيسانى للوجود الاتسانى ويه تتحرر النفس من كل ما يحددها ويقيدها بالوجود الفيزيائى الأرضى.

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقي في المرحلة الدينية Al Religion (1) وهي تدور حول قضية القداء (1) المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه. ويحاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الأوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة ولكن تأتي المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقي فتتمثل في إيجابية الذات الإنسانية وتبلغ مسترى الحرية الذي يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث مسترى الحرية هي مشاعر الشرف والحنب والوفاء والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموماً فهو عاطفة حديثة أتت بها الحضارة الحديثة، أما الحب فيعنى فناء المحب وتضحيته لمحبوبه، إنه الحب الذي لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركه ودانتي في الكوميديا الإلاهية وشكمبير في روميو وجوليت، أما الوفاء فهو العاطفة التي تربط التابع بشخصية سيده وتقوى المسلات الاجتماعية والإنسانية في المجتمع ويفضل هذه العواطف تتكون المشخصية الرومانطيقية وتودي إلى تصدور المثل الأعلى للإنسان في

⁽¹³⁾ XL V. 482-491.

⁽¹⁴⁾ La religion.

⁽¹⁵⁾ La redemption.

الفروسية (١٦)، وهى تمثل النقلة من الذاتية التى تدور حول الباطن الدينى إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوى. ومع كل هذا تتسع لمكاتبات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصوير العلاقات المتباينة وكل ما هو إنساني سواء كان أخلاقياً أو لا أخلاقياً ويتغلفل الفن في تفاصيل الحياة الإنسانية وتتضع هذه الصفة في أعمال شكسيير بما أدخله في أعماله الفنية من تصوير للأحداث العرضية ومن الأقوال التافهة التي تجرى على السنة الملوك والصعاليك على المسواء. بل إن المسبحية نفسها قد صورت مسن المحداث العرضية لحياة المسيح ما يثبت هذه الصفة.

ولكن التطرف في إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن الرو مانطيقي أو مرحلته الثالثة إنها المرحلة التي يمكن أن تتلخص في تحرر الشخصية واستقلالها (۱۷) بحيث يميل المضمون في العمل الفني إلى التعيير عن كل ما هو خاص وعرضي فيتناول الفن في هذه المرحلة المظاهر الجزئية ويناى من الموضوعات الرئيسية بل يعني بوسائل التعيير إلى حد أن يأخذ في استعراض مهارته وسيطرته على المادة التي يتعامل بها في فنه فالمصورون الهولنديون مثلاً قد برعوا في اللعب بالألوان ومنهم فان إيك Van Eyck وهملنج Hemling وشورل Schoreel وذهبوا إلى حد إبراز البريق والخداع البصرى. وتتضخم قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان وعن براعته فيناى عن تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامى وينتقل إلى مرحلة النزوات والمخرية. (۱۵)

وينتهى الفن حين يطغى الفنان على الفن ويطلق العنان لخيالمه وتصوراته بحيث يتضاعل المضمون وتختفى الموضوعية وتصل الحضارة

⁽¹⁶⁾ La chevalerie-Knighthood.

⁽¹⁷⁾ Formal independence of Character.

⁽¹⁸⁾ Le Caprice.

إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتخلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكرى آخر.

ولما كانت الذاتية (11) هي مبدأ هذا الفن الرومانطوقي فإنها تتخذ واسطتها في التعبير تلك الفنون ذات الوسائط المثالية التي تكون أقدر على تقديم الروح في وجودها الذاتي ولأن النحت بحكم واسطته المادية الصلبة لا يمكنه الكشف عن الذاتية فإن التصوير يصبح أول خطوات الإنتقال من الفنون الشكيلية إلى فنون الصدوت وتتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان التعبير عن باطن النفس وتظهر الاتفعالات خاصة في تصوير البورتريه (٢٠).

وتكون الموسيقى هي ثانى الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتمثل خطوة أعلى من التصوير في التجريد والمثالية والتعبير عن الذاتية ذلك لأن حاسة المسمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر، والنفس في الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً وإنما تتأمل حركتها الباطنية وتمهد الموسيقى إلى الانتقال إلى أعلى الفنون في التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حيث يتحول الصوت إلى كلمة ورمنز لمعنى ولذلك فإن مادة الشعر هي الخيال والفكر.

وعندما يبلغ فن الشعر أعلى مراحل تطوره فإنه يتجه إلى الاستغناء عن أى واسطة حسية ويحل النثر المعير عن الأفكار محل الشعر الخيالي.

د: نسق الفنون عند هيجل

ينظم هيجل الفنون الجميلة كلها فى نسق درجى يخصــع لنظريتــه الخاصـة بالاتماط الثلاثة التى تتحقق من خلالها فكرة الجمــال ويتداخـل مذهبــه فى الفنون بتاريخه للفن فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة.

⁽¹⁹⁾ Subjectivite.

⁽²⁰⁾ Portait.

ويبدأ نسق الفنون عند هيجل بفن العمارة ويتوج بالشعر على قمته. وتكون العمارة هي أول خطوة على طريق الفن وهي أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحى الأنها الفن الذي يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما أن المادة المستخدمة في هذا الفن هي المادة الصلدة الخالية من الروح والتي لا تشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية.

والعمارة هي الفن الذي يرجع مبدأه النمط الرمزى ولذا فإنها لا تمثل الأوهية مباشرة وإنما يمكن النحت أن يقوم بهذه العملية لأن مبدأه يوجد في النمط الكلاسيكي ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفرديسة وفي النحت الكلاسيكي يكون الباطن الروحاني مرئياً ويكشف المظهر الجسماني الخارجي عن الروح وقد أمكن النحت اليوناني أن يكشف عن المبدأ الإلهي في عظمته وهدوئه.

ثم تأتى مجموعة الفنون الرومانطوقية القادرة على تقديم النفس فى تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجي إلى الفن الموضوعي إلى قنون الذاتية وهى التصوير والموسيقي والشعر وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتتوع الصور التي تتخذها ويكون الشعر هو أكثر الفنون تحرراً من المادة غير أنه أيضاً الفن الذي يوشك أن تخبو فيه جذوة الروح الفنية ويكون نقطة التقال إلى الفكر الديني وإلى اللغة العلمية التي تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلو بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتخلى عن مكاته للدين والفاسفة.

والشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية ولكنه في هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذي يطفى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فقف على الطرف النقيض من فن العمارة التي تطفى فيها المادة على الفكر، وإذا كان الجمال الفقى يقوم على أساس المظهر الحسى فإنه الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدى والكلف ينتهى واللك ينتهى

تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون التحت والتصوير والموسيقى أنسب الفنون تعبيراً عن الجمال حيث إن المظهر والشكل فيها أكثر ملائمة للدلالة على المضمون، والتوازن فيها بين الجانب الفكرى والحسى أشد تحققاً مما هو الحال فى فنى العمارة والشعر.

وقد قسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه الشعر الملحمى epic والشعر الغنائي Lvric والشعر الدرامي المركب من النوعين السالفين.

كذلك ينقسم الشعر الدرامى إلى ثلاثة أنواع التراجيدى والكوميدى والدراما المركبة منهما وقد حل النثر تدريجياً في الشكلين الأخيرين من الأدب، ويظهر الشعر الملحمى عادة في مجتمع نام لم يصل بعد إلى مرحلة النصع وعلى العكس من ذلك في حالة الشعر الغنائي الذي يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحددت علاقات أفراده فاستقر على نظام ثابت.

ففى ظل هذا المجتمع يميل الفرد إلى الاتعكاف على ذاته وتكون له أفكاره الخاصة ومشاعره الذاتية. والشعر الملحمي هو أقرب أتواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لأن الشاعر يختفي فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التي يقدمها في صورة موضوعية، والشاعر يقدم هنا عملاً عظيماً يتعلق بأمته وبعصره وعلى الرغم من أن هذا العمل هو موضوع متخيل إلا أن الشاعر يقتضي منه أن يتحد ويغنى في روح شعبه وأمته.

أما الشعر الدرامي فحين يقدم فعلاً أو حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنساني بقوى القدر أو بقوة الارادة الإنسانية.

وقد عنى هيجل عناية خاصة بالتراجيديا وكان لآراته فيها أهميتها الخاصة عند النقاد حتى لقد ذهب برادلى Bradly (٢١) إلى القول بأن أحداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعمق بعد أرسطو كما فعل هيجل. ويلخص برادلى

⁽²¹⁾ A. C. Bradly: Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry. Lindon 1950 pp. 69-95.

نظرية هيجل في التراجيديا بقوله إن التراجيديا هي قصمة عذاب تثير الشفقة والخوف ولا يشترط قيها النهاية المحزنة غير أن العذاب في التراجيديا وما يثيره من شفقة وخوف ليس في حد ذاته تراجيديا وإنما يكون تراجيديا إذا ما ترب على الصراع الذي يمس جوهر الروح Spirit - Geist (۲۷) إنه الصراع بين القوى التي تتحكم في إرادة الإنسان وفعله وهو صراع يقع في مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مسع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التي تتعارض مع قواتين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من القوتين يعد صوابا ولكن صواب أحداهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى.

ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشخصيات التي يتمثل هذا الصراع بباطنها ومن خلال هذا الصراع بباطنها ومن خلال هذا الصراع يستمد البطل التراجيدي سر عظمته وتتحد الرائم بالقوة التي توجهه، فانتجونا مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أخيها، وروميو ليس إينا ولا مواطناً بل هو العاشق الذي يملاً الحب كيانه وينتهي الصراع بين القوى المختلفة بفضل ما يسميه هبجل قوة الجوهر الأخلاقي، انها قوة مطلقة أوهي العدالة المطلقة وتظهر كقوة إلهية توفق بين القوى المتعارضة كما حدث مشلاً في تراجيديا "يومينيدس": — Eumendes — أو تخضيع إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً في تراجيدياً فيلوكتيتيس تضميع إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً في كولون Philoctetes أن يستسلم البطل للعدالة المطلقة ويوفق بين إرائته وهذه الإرادة العليا كما حدث في اليبوس في كولون كولون على إنكار حق إحدى ولكن يحدث أن يتخذ الصراع شكلاً عينياً ويترتب على إنكار حق إحدى القوتين موت شخصية أو أكثر فتكون نهاية التراجيديا كارثة وتبدو القوة المطلقة على أنها قوة مدمرة ولكن حتى مع هذه النهاية يتم الوفاق حيث إلى العدالة لا تهدر في النهاية.

⁽²²⁾ Geist - Spirit.

وعلى ضوء هذه النظرية أمكن لهيجل أن يوضح كثيراً من الأمثلة المستمدة من أسخيولس وصوقوكليس فلقد قتلت كاتمنسترا زوجها أجاممنون فوقع على عاتق إينها أوريست واجب القصاص لأبيه وأتناه الأمر من الإله أبوللو ولكن قتل الأم جريمة مما يترتب عليه أن تنقسم القوة الروحية العليا على نفسها فالعلاقة المقدسة للأب والاين نتمارض مع العلاقة المقدسة للاين والأم وبعد أن يتم أوريست فعله نتعقبه الجنيات ربات القصاص Furies فيلجأ إلى أبوللو ليحميه منهن ويتم الحل يغير كارشة لأن الإلهة أثينا تتنخل لحسم النزاع وتقضى أثينا بأن تحمى أوريست وتكرم ربات القصاص في مدينة أثينا فتهذأ ثورتهن إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة فقهذا ثورتهن إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة النموذج الكامل للتراجيديا عند هيجل لأن موت أنتجونا وحييهها ابن كريون ينهى الصراع الذي قام بين حقوق الأسرة ممثلة في أنتجونا التي تدفن أخاها رغم أمر الملك وبين قواتين الدولة التي تقضى بعدم دفن الخاتن والتي يمثلها كريون.

ويعنى هيچل بتفسير أوجه الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الديثة فيرى أن التراجيديا الحديثة أشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية في حين تمثل التراجيديا القديمة القوى العليا المتحكمة في إرادة الشخصيات ولعل هذا هو الفارق بين هاملت وأوريست، فشخصية هاملت وذاتيته هي التي تبرز في التراجيديا الحديثة عند شكسبير في حين تتمثل قمل القوى العليا من خلال شخصية أوريست.

كذلك لا يمثل لنا عطيل العلاقة الأخلاقية في الأسرة بقدر ما يمثل لنا انفعاله الذاتي والحال بالمثل بالنسبة لروميو.

ويترتب على هـذه الصفة فـى التراجيديـا الحديثـة أن يكـش تتـوع الموضوعات وتتعذر المواقف الانسانية، وشخصيات التراجيديـا القديمـة لا تمثل الشر بنفس النسبة التي تمثله شخصيات التراجيديـا الحديثـة وأمثـال مفيستوفاليس ويـاجو وجونريل لم يكن يجـوز أن يظهـروا فـى التراجيديـا

الديمة، فإذا اعترض معترض بأن كلتمنسترا مثلاً بقتلها زوجها تذكرنا بليدى ماكيث فمن الواضح أن الرد الواضح على هذا السوال يتلفص في أن ليدى ماكيث فمن الواضح أن الرد الواضح على هذا السوال يتلفص في أن ليدى ماكيث لم يكن لديها ما كان لدى كليمتسترا من أسباب تنفعها للقتل، (فقد كانت كاتمنسترا مدفوعة للائتقام من أجاممنون لأنه قاتل اينتها، كذلك تختلف طريقة حل الصراع ونهاية التراجيديا ففي حين ترجع هذه النهاية في التراجيديا القديمة إلى العدالة المعلقة أو القوة الأخلاقية العليا نجدها في التراجيديا الحديثة ترجع عادة إلى ظروف طارئة أومصادفات وأسباب مرجعها علاقة الأفراد.

ومن الواضح أن هيجل قد رأى أن التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدي أحسن بكثير من التراجيدي الحديثة خاصة في محاضراته في علم الجمال حيث كان مشبعاً بالإعجاب بفن الإغريق وبدأ يتضع سأمه من تضخم عنصر الذاتية والفردية في الأدب الحديث وابتعاد الأخلاق المسيحية عن الطابع السياسي والمثل القومية. ولكن رغم ذلك تبقى التراجيديا فنا حديثاً رغم تفوق تراجيديي اليونان على تحو ما يظل فن النحت فناً كلاسيكياً رغم تفوق رجال عصر النهضة فيه على اليونان من أمثال ميكل أنجلو مثلاً.

أما الكوميديا فتقوم في رأى هيچل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص و لاتكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤشر على إرادة الأفراد على نحو ما نجد في التراجيديا ذلك لأن لكل شخصية من شخصيات التراجيديا صالحها الذاتي ودواقعها الخاصة ويزداد هذا التتافر في الكوميديا حتى يصل إلى نهاية الشوط، ومن هنا يقشل العمل الفني في تقديم الحقيقة المطلقة التي هي علية الفن. ولذلك فقد رأى هيجل في الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن، موت الفن.

وعلى العموم فقد رأى هيجل أن الفن الحديث قد وصل إلى نقطة لم يعد بعدها قادراً على تقديم الحقيقة وكثيراً ما يجد نقاد هيجل في هذه النظرية موضعاً للطعن في حساسيته الفنية وفي هذا يقول كروتشه: "لقد صاد هجل مثيلاً الألاطون قطى الرغم من أن كلاً من الفياسوفين كان من أكثر الفلاسفة إحساساً بالقن وتتبعاً للأعسال القنية المساصرة لهما إلا أن هبجل قد رضح - كما رضح فياسوف البوتان - لما اعتبره أمراً يامر به الدين فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى على حبه العميق ألمه كتلك فمل فيلسوف الألمان الذي لم يشأ أن يتحرر من مقتضيات مذهبه المنطقية فأعان طبيعة الفن الفاتية أو بالأحرى موته. إن استطيقا هيجل إتما هي خطية رشاء جمع فيها الصور المتوالية المان واستعرض المراحل التي تقدم فيها الفن أشاء تطوره ورتبها في قبر كتب على شاهده الفلسفة" (١٣)

ورغم كل ما قدمه هيجل من أسباب لتهاوى القن فى العصر الحديث إلا أنه ليس المقصود من ظاهر أقواله انتهاء الفن كنظام من النظم القكرية الإنسانية. ذلك لأن هيجل قد أكد أهمية الفن فى لرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عده أحد لحظات وعى الروح شأته شأن الدين والفلسفة، وعد الفلفة مركباً من مضمون استطيقى ومضمون دينى وليس هناك فلسفة لا تجمع هذين الجانين.

لذلك يظل الفن وجود رغم أنه يكف في بعض الحضارات عن أن يكون له فاعلية الدين والفلسفة والعلم ولعل هذا هو المقصود بموت الفن وحلول الدين أو العلم محله، واستقراء هيجل التاريخ الحضارات قد بين له أنه قد وجدت عصور بأكملها قد كرست كل طاقتها الروحية لخلق الفن والتمتع بروائعه وآثاره، ومن أمثلة ذلك، القرن الخامس ق.م في أثينا وهو عصر كبار مؤلفي التراجيديا ومن هذه العصور أيضاً عصر النهضة في أوروبا وهو أيضاً عصر شكسيير وقد وصلت الحضارة في تلك الفترتين إلى استبدال الفن بالدين والفلسفة. إن منطق التاريخ هو الذي يقسر أن الدين والفلسفة والطم تظهر لتستوعب حضارة الفن تظهر لتستوعب حضارة الفن

⁽²³⁾ B. Croce, Esthetica, Bari. 1912. pp. 352-53.

⁽²⁴⁾ Paolucci, Hegel and Tragedy.

خاتمة:

لقد كان لمحاصرات عبدل في علم الجمال التي نشرت بعد وقاته علم المحال التي نشرت بعد وقاته علم المحام المخطم الأثر على قلمغة القرن العشرين، ولعل أهم ما جاءت به من رئية جدينة هي التظر إلى أي حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية على أنها ذات قيمة تمبية ترجع إلى العصر والحصارة التي تبتنها ووضح ارتياط النظم الفكرية المحتلفة من فن ودين وعلم وقلسفة بالمستوى الحضاري الذي تتبت عنه وكان من أثر هذه النظرة في المنقد الفني أن زلد الاهتمام بالمحيار التاريخي الذي يحكم به على الأعمال الفنية وبالنظر إلى القترات التاريخية التي ترجع إليها.

كذلك كان هيجل أيضاً عن أول عن بشروا بالمعابير الأبديولوجية في الفن حين لكد الارتباط الموثيق بين المضمون الفكرى والشكل أو الصورة في العنى ووضح كيف يتطور المضمون فيتبعه بالضرورة تطور الشكل، وأعاد هيجل العناية بمعيار الموحدة العضوية في الأعمال الفنية فكان بهذا تلميذاً لليونان وداعياً للوحدة من خلال الكثرة ومعجباً بفن اليونان إلى حد جعل للعضارة اليونانية الكلاسيكية وحدها فضل الكشف عن المثل الأعلى المجمال.

لكن هذه الفلسفة التي حفلت بكثير من النظريات والرؤى الأصيلة القيمة قد تورطت أيضاً في كثير من متاهات الميتافيزيقا إذ خضعت المنطق القيلي الذي يميل إلى قبرض التقسيمات الثلاثية لتطور الحضارة الإنسانية والأنماط الفنية وجعلت محور التطور هو عملية الوعى الخاص بالروح المعطلق وما يرتبط به من تطور المفاهيم الدينية. وانتهى في تصنيفه المفنون إلى نسق رئيها فيه ترتبياً تصاعدياً فجعلها تتفاوت في القيمة بحسب ما يستخدم فيها من مادة تتفاوت في الكثافة أو في المثالية أو ما تكشف عنه وترحى به من مضمون ديني وتصورات المثاوهية. فقدم نموذجاً المتصنيفات الموتافيزيقية التي سار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم شويتهور الذي رئب الفنون ترتبياً تصاعدياً بحسب ما تكشف عنه من مثل أو

أفكار فأحل العمارة في أدنى الفنون لأنها تقدم مثل الثقل والصلابة يليها النحت لأنه يقدم العالم الحيواني الذي لايفصح إلا عن النوع ثم يأتي التصوير فيمثل تقدما حين يكثف عن سمات الشخصية والخصائص الفردية للإنسان ويعبر الشعر عن الإنسانية أما الموسيقي فقد ارتفع بها إلى القمة ذلك لأنها وحدها التي تجسد الإرادة لب الكون.

ولقد نأت الفلسفة المعاصرة عن مثل هذه التصنيفات التي نقوم على اساس المفاضلة بين الفنون بناء على أسس ميتافيزيقية واعتمدت على أسس أكثر قدرة على التوضيح العلمي لعلاقة الفنون ببعضها. (٢٥)

^(°°) انظر في هذا كتابنا مقدمة في علم الحمال، دار المعارف.

الفصل الثالث

"آرٹر شوینهور" ۱۷۸۸ ـ ۱۷۸۸

ولد آرثر شوينهور بمدينة دانتصج عام ١٧٨٨ لأمسرة ثرية تتحدر من أصول هولندية – وبعد إتمام دراسته بجامعة توبنجن وتخصصه في القلسفة، اتصرف عن الحياة العملية التي كان والده يعده لها وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتذوق الفنون.

ورغم تأثره بالآداب الأوروبية المختلفة، إلا أن أشر أفلاطون وكانط على فلسفته في الفن والجمال كان أوضح على نحو ما يظهر في الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذي الأجزاء الأربعة والذي نشره عام ١٨٩٩ بعنوان "العالم إرادة وتمثلا" (1 The world as will and Idea)

وعلى الرغم من اختلاف شوينهور وكانط اختلافاً في الطبع والمراج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحاً. فقد كان كانط بطبيعته وتقافته تقدمياً ذا نزع عقلانية، في حين شوينهور بطبيعته وتقافته شكاكاً متشائماً ذا خيال يجسد المجردات (٢). ولكن شوينهور أخذ عن كانط الثتانية الميتافيزيقية التي تغرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر Phenomena وعالم الحقائق Noumena أو الشئ في ذاته كما يقول كانط Ding-an-Sich.

وإذا كان عالم الظواهر سـواء عند كـانط أو عند شـوينهور هـو العـالم الذي يظهر لنا في معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولـة العليـة

⁽¹⁾ A. Schopenhauer. The World as will and Idea. Trans. By R.B. Haldane and J. Kemp. London. Routledges Kegn Paul 1883 -1896.

⁽²⁾ Carritt, E.F. Philosophies of Beauty. P. 136.

وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أوعالم الحقائق عند شوبنهور يختلف فى جوهره عن عالم الأشياء فى ذاتها عند كانط أشبه بعالم المعقولات إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة توس" أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولية ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة Will.

وقد ترتب على هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهور عن كل ميتافيزيقا مثالية عقلاتية سابقة عليه، لأنه إذا صحح وكان جوهر الوجود في المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلاً أو معقولاً، فإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقى، يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقى، ولكن إذا العكست الآية فسلبنا جوهر الوجود المعقولية وبالتالي التنبير والغاية والهدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الغاشمة التي تنبط خبط عشواء، وبالتالي فلا مجال للتفاول الميتافيزقي وإنما التشاوم المذى هو النتيجة المنطقية والضرورية لفلسفة شوبنهور وميتافيزيقاه التي لا تبرر الوجود نفسه ولا ترى في حياتنا إلا ماساة مضحكة، ذلك لأن العذاب فيها ليس حتى على مستوى البطولة المطلوبة في للتراجيديا على حد قوله (").

أما عن صلة شوينهور: بمعاصره هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) فيبدو أنه لم يكن من أنصار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الجمالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل في علم الجمال لم تتشر إلا في وقلت متأخر وبعد أن كان شوينهور قد نشر مولفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهما إذا ذكرنا أن العقل عند هيجل كان أداة لنفسير الحقيقة الميتافيزيقة والوجود، في حين اقتصر دور العقل عند شوينهور على إدراك الظواهر ووقف عند حد خدمة الحياة وظل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

⁽⁵⁾ F. Copelaron, F.S.J. Arthur schopenhaur. The Bellarmine series XI. 1946. P. 16.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شوينهور مع هيجل في إيمانيه بإمكانية تفسير ومعرقة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر، ففي حين توصل هيجل إلى المنطق الجدلي الذي يقبل التقلف ويقضى بذاتية الأضداد، لم يتجاوز شوينهور منطق الذاتية عند أرسطو الذي انتهى به إلى افتراض قوة لا _ منطقية هي الحدس الميتافيزيقي.

ورغم عقلانية هيجل وحدسية شوينهور في هذه القضية إلا أنه من الضروري أن نفسر عقلانية هيجل بأنها عقلانيسة تحمل سمات عصر الرومانسية في القرن الناسع عشر وأنها تختلف كل الاختلاف عن النزعة العقلية التي سادت عصر التتوير.

فالعقل عند فلاسفة عصد التتويسر هـو العقـل السدى يؤكـد التمـايز والاتفصال بين الأشياء المعبرة عن ذلك على المستوى السياسي والاقتصـادى بالمبدأ المعروف "دعه يعمل دعه يمر"، فهو منطق يحاول دائماً ضمان حريـة الفرد في العمل واكتماب القوة والنفوذ بغير حدود.

ولكن منطق العقل عند هيجل ينتهي إلى نتيجة عكسية لأنه منطق لا يرى للفرد معنى إلا في ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو يرى للفرد معنى إلا في ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو انقص، وبالتالى لا يمكن تفسير الجزء إلا من خلال الكل، ومن هنا كانت النظرة الشمولية التي ارتبطت بالروح الرومانمية التي سادت الأنب عند كل من "جوته" و "شيللي" و "وردنورث" و "بايرون" وكانت جذور هذا المنطق وهذه الحركة واحدة وراء فكر هيجل وشوينهور على السواء. ومن هنا فقد انتهى كلاهما إلى أن إدانة الفردية ووصفها بالأتانية، وقد أكد شوينهور هذا الإحساس بالكل عن طريق الحدس الذي عبرت عنه تلك السبارة التي يرددها فلاسفة الهنود بقولهم "ذلك هو أتت !!" (1) "This thou art" "Tat twam"

⁽⁴⁾ Cf. Joues. W.T.A History of western Philosphy Harcourk, Brace S World. 1969. P. 158-159.

وتأثير فلسفة شوينهور فى الفن وفى الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين عميـق إلـى أبعد حد خاصـة عنــد نيتشــه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسى ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة في نظريات الموسيقى وتجسيدها للإرداة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهور إلى تفسير فن التراجيديا الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة ـ بـأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عير عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والغناء ـ وإذا كانت الصور التشكيلية وليدة الحلم ومن وحى الإله أبوللون، إلا أن الغناء والموسيقى هما اقدر الفنون تعييراً عن الألم التراجيدى.

هذا هو رأى نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التى لم
ترد على فكر شوبنهور، ولكن فلمفة شوبنهور فى الموسيقى كانت المصدر
وكانت فى كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح المسلام
والتأمل الخالص، فكان شوبنهور بنظرياته فى الموسيقى أقرب إلى مساتورن
إله السلام عند قدماء الرومان الذى انعزل عن عالم الألهة بعد أن سلبه اينه
جوبيتر القوة والملطان فعاش متغفياً وراء المسحاب (°).

وإذا كان لفلسفة شوينهور هذا التأثير الكبير على نيتشه ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فسإنما مرجع هسذا التأثير هسو تأكيده علمسى حقيقة الصراع بين الدوافع اللا ــ عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

ومصور هذا الصدراع يرجع إلى نظريته التى تفسر جوهر الوجود الغيزياتي والعضوى والإنساني بواسطة الإرادة ـ فالإرادة هي محصلة القوى الواعية وغير الواعية. إنها تفترض أن الذات والموضوع متصبلان في المعرفة العادية التي لا تقدم لنا الوجود خالصاً ولا الذات خالصة، ويقوم العقل بتنديم التصورات المختلفة في العلوم من أجل خدمة حياتنا الإنسانية _

⁽⁵⁾ Cf. Rosser, Clément, L'Esthétique de Schopenhauer, P.V.F. 1969. PP. 110-117.

ولكن الباطن والنفس تدرك بحدس معين أنها إرادة وتحاول تأمل هذه الإرادة التي هي جوهرها وهي جوهر الوجود.

وليس ثمة اتصال بين تصورات العلم وحدس الذات الباطنى ولكن هناك في الخبرة الجمالية معرفة تأملية تجعل الإرادة موضوعاً لتأمل الذات، فمن خلال هذا التأمل الجمالي تتضع نظريته في معرفة الوجود ومن خلال خبرة الزهاد والقديسين تتخلص الذات من ألم الإرادة وتبلغ سعادة النيرفانا على حد قول زهاد الشرقيين، فالاستطيقا لا تعتمد على الميتافيزيقا وإنما تقوم نظرية في المعرفة الميتافيزيقية على أساس من الاستطيقا عند شوبنهور.

ولقد سبق لهيجل أن رأى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، أما شوينهور فيستبدل الإرادة بالمطلق الهيجلى، ويرى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالى تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو بالمثل Vorstellung-Ideas فالمثل عند شوينهور هى موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع Objectivation للإرادة وتأملها هـو معرفة خاصـة لا تخضـع لصـورتى الزمان والمكان ومقولة العلية _ وذلك لأن الإرادة _ جوهر الوجود _ لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تتموضع فى المثل القيدى تتبدى للتأمل الجمالى.

ويظهر هنا تأثر شوبنهور بنظرية المثل الأفلاطونية، ذلك لأن المثل تمثلات الإرادة كليات أو أتواع لموجودات الطبيعة Species naturales أقرب شئ إلى علم المثل الأفلاطونية _ لأنها ليست تصورات مجردة تالية على universalia ante reum الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء Specific archetypes أو نماذج نوعية Universalia post reun.

ويرى شوينهور أننا ينبغى علينا أن نميز بين المثل فى ذاتها والمثل فى وجودها الظاهرى Phenomenal الذى بخضع لمبدأ العلمة الكافيسة، أى عندم عندما تتكثر فى عدد كبير من الأفراد والظواهر المحسوسة، فالتمثلات عنده

أشبه بالسحب التى تتشكل فى أشكال وصدور مختلفة لما تنطوى عليه من أخرة وقوة طبيعية أو هى كالبرد الذى يظهر على الزجاج فيتخذ أشكالاً عديدة بحسب قوانين التبلور، ولكن هذه الصور والتشكلات المحسوسة ليست هى الماهية والجواهر، وإنما هى قلارة على أن تحيلنا إلى الماهية والجوهر عندما تخضع لتأملنا الجمالي والفني.

فتأمل هذ المثل هو نوع من الحدس الذي تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التي تخضع لمبدأ العلة الكافية والتي تكون في خدمة الإرادة والحياة العملية.

ويصف شوينهور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنها قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه الخبرة ذاتاً خالصة نقية من الغرض Will-less, impersonal subject.

ويظهر هنا الثقاء نيتشه برأى كاتط في طبيعة البهجـة الخالصـة الخاليـة من أى منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل الذي شرحه في مؤلفه نقد الحكم.

ويضيف شوينهور أن في هذا التأمل الجمالي معرفة وفي نفس الوقت سلام وسعادة مصدره خلاص الذات من شر الإرادة والحاجها، فهي سعادة أقرب شئ إليها حال الخلاص من الألم عند أبيقور، سعادة الأتراكسيا وفيها نقف عجلة الحسيون Exion عند الدوران، لأن الإنسان في خضوعه لأسر الرغبة أشبه بمن ربط بهذه العجلة التي لا تكف عن الدوران أو أشبه بمن يحاول مليء إناء الدناييد Danaides المتقوب (*).

غير أن تموضع الإرادة وتبديها في التمثلات أو المثل الأفلاطونية يتم على مستويات مختلفة بحسب درجات تموضع الإرادة وإبداتها نفسها في

من بنات دانايوس الخمسون ابنه ـ حكمت عليهن الآلهة في العالم الآخر بأن يظللن بماأن آنية مثقوب عقابا لقتله ن أزواجهسن الخمسين ابنا لا يجبّوس مسلك مصر - روى استحيلوس تصتفين في مسرحية الضارعات.

تمثلات تكشف عن قوى الطبيعة، وتختلف الفنون بحسب اختلاف المثل التي ترتبط يكل فن من هذه الفنون.

وتأمل المثل عند شوينهور يقترب تماماً من رؤية الفيلسوف الأقلاطوني الذي عايش الحقائق خارج الكهف - فهي تركيز على المثـال الـذي هو تعبير عن آلاف الصور كما يقول جوته إنه اكتشاف الكثرة من خلال الوحدة الكلية.

وهذه سمة من سمات العبقرية الفنية، إنها حالة تتغلب فيها قوى المعرفة على قوى الإرادة والرغبات، وهى حالة إنسانية بالمعنى الأتم للكلمة وهى نتضح إذا ذكرنا نقيض هذه الحال في عالم الحيوان عندما تتبع المعرفة الإرادة، وتسيطر الرغبات فعندئذ نرى الرأس تميل نحو الأرض فتتجه إلى أسفل بحثاً عن إرضاء الحاجات الجسمانية، ولكن الرأس في الإنسان تتجه إلى أعلى، ويبين تمثال أبوللون بلفدير كيف ترتفع رأس الإنسان في زهو وخيلاء (١).

بل نجد فيما قدمه المصورون الهوانديون من تصوير للطبيعة الصامتة حين جذبوا إهتمام المتذوق الأبسط الأشياء، فجعلوا للمسوضوع على بساطته قيمة كبيرة ومحوراً لتأمل المتذوق لفنونهم.

وكذلك يرى شوينهور أننا عندما نحكم على شئ بالجمال فإننا نقرر أنه قد أصبح موضوعاً نتأملنا الجمالى والفنى، ورويتنا له تحولنا في نفس اللحظة من الذاتية إلى حال الموضوعية، فلا تكون على وعى بأنفسنا كأفراد بل ذوات عارفة.

ولما كانت الإرادة جوهر الوجود تظهر في كل شئ بدرجة معينة من الموضوعية والتحرر من كل العلاقات، فمن الممكن لأي شئ مهما كان ضئيلاً أن يتحول إلى شئ جميل، ويمكننا تفضيل شئ على آخر عندما يكون أطوع لتأملنا الاستطيقي الجمالي، وسبب ذلك هو أن هذلك من المثل ما هو

⁽⁶⁾ Schopenhauer: The World as will and Idea. Bok. 37, 38.

ادنى وما هو أعلى. فالعمارة مثلاً تقدم أدنى مستويات المثل والتمثلات، فى حين يقدم الأدب وعلى قمته فن التراجيديا أعلى مستويات المثل، وعلى ضموء هذه النظرية يقدم شوينهور تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة.

تصنيف الفنون الجميلة عد شوينهور

يرتب شوينهور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعيير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قـوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل الخاصة بقوى الطبيعة غير العضوية هي أدنى درجات المثل تعييراً عن الإرادة، فإن الفن الذي تتبدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، في حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صدراع الإرادة الإتسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوينهور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التى تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقى الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التى هى وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المسادة التي تناسب المضمون المثالي الذي ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية في العالم المحسوس، وهي تقوم بدور الصلة بين المثال والموجودات الجزئية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذي يظهر لنا المثل الخاصة بالمادة الله عضوية وهي مثل النقل Gravity والصلابة Cohesion والإضاءة.

ووظيفة فن العمارة هو التعيير عن هذه المثل التي تكشف عن الصداع الذي يظهر في الذي يظهر من خلال الثقل والمقاومة، وهو في مقابل الصراع الذي يظهر في التراجيديا بين الإرادة الاتسانية والكوارث التي تهددها. وتستخدم العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهور: "يجب أن يظهر في كل جزء من الكيان المعماري ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح تام فى العمارة اليونانية التى يبدو فيها التناسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للمنقوف التى تحملها، وعلى العكس من ذلك تتضاءل قيمة العمارة القوطية إذ يختفى فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفى قوى الثقل والصلابة.

وحيث إن المنفعة تتغلب على الجانب الجمالي في فن العمارة، فإن فن العمارة ألل الفنون طواعية للتأمل الجمالي. ويرتبط بفن العمارة فن تتسيق مساقط المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة المسائلة بواسطة الشلالات والنافورات في مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

ويتبعه فن تتميق الحدائق الذى سبق لكانط أن أشار إليه فى تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الإنجليزية التى تترك للنبات حرية الحركة.

وينتقل شوبنهور من العمارة إلى النحست، ويسرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال في النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً في العمارة، ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الاغريقى عند فيدياس وبراكستيل واسكوباس، لأن الجمال في النحت يظهر النموذج Type الذي يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد سويوضح شوبنهور رأيه في فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى

الطبيعة إليه في الأفراد، ولذا يضيف القنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تعقه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال في الطبيعة الاتسانية في عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة في حركة الإتسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية في الإتسان ولذلك يمكن المتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجماد الضنيلة، في حين لا يمكن أن يحدث هذا في النحت، فالنحت يؤكد لرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، ففي إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة بتقيدة تكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فناني العصر اليوناني في هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأته يعبر عن المثل بواسطة الخيال الذى يجمد التصورات بواسطة الكلمات، والشعر بقدرته على تناول الكلى وتجميده المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المؤرخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يخضع لمبدأ العافية، في حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطني والمثالي.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الغنائى بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر في حين أن الملحمي يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر في الشعر الدرامي. فالتراجيديا هي قمة فن الشعر وذلك الآنها تقدم لنا صدراء الإرادة مسع نفسها مسن خلال الإرادة الإنسانية، وتوقظ التراجيديا في الإنسان تلك المعرفة التي تذكره بأن الحياة ليست جديرة بأن تتمسك بها وأن المعادة فيها غير ممكنة _ وقليلاً ما يظهر هذا في التراجيديا القديمة ولكنه يكون لكثر وضوحاً في التراجيديا الحديثة بوجه الخصوص في أوروبا بعد أن تلقت هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطال جونه وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة باتباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاظ شعور الاستسلام في الراتى أو في المشاهد والبطل فيها يقف ثابتاً أمام ضربات القدر هادئاً متسكاً بإرادة الحياة، في حين أن غلية التراجيديا هي إنكار هذه الإرادة لا تكفير عن جرم إرتكبه الإنسان بل تكفير عن الخطيئة الأولى وعن الوجود نفسه ــ الذي عبر عن ماسوبيته كالدرون يقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هي أنه قد وجد".

ويقسر مصدر المأساة في التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية ققد يكون السبب هو الشر المتمثل في إحدى شخصياتها مثل باجو في عطيل وشيلوك في تنجر البندقية أوكريون في أنتيجونا أو يرجع إلى القدر الأعمى كما في أوديب أو من مجرد تصادم الإرادة بين شخصواتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسئولية.

غير أن اللذة الجمالية التى نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو فى قمة النكبات التى تصبيه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهى التدرج الهرمى للفنون الجميلة بفن التراجيديا التى تقدم صراع الإرادة فى أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله فى مقابل العمارة التى تقدم هذا الصراع فى أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين الثقل والمقاومة فى الكتلة الصماء اللا _ واعية .

ويبقى فن له مكانة خاصة عند شوينهور هو فن الموسيقى التى تقف على حده لأنها لا تكرر أى مثـال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهى فى هذه الصفة ليست كباقى الفنون التى تتجمد من خـلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الاتفعالات التى تجرى لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل عن جوهر هذه الاتفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرح فى ذاته والحزن فى ذاته. فالموسيقى تماثل الإرادة قانون الوجود، ومن ثم ففيها ما فى الإرادة من درجات ومستويات نتجسد هذه الدرجات والمستويات فى الألحان المختلفة وفى الأصوات التي تتوافق أو تتصارع كما يحدث فى القوى التي تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يجوز الموسيقى أن تستخدم الكلام، لأن الكلمة ليست لفة الموسيقى وليس لها أن تحاكى الظواهر لأنها تعبر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوينهور موسيقى "القصدول"التى وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاجنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما ثار نيتشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوينهور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة، فالموسيقى عنده تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكى الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوينهور من عالم الموسيقى المجردة الخالصسة موسيقى مرزارت وروسينى ويشر بمواقف كثير من النقاد الذين لم يرو في الموسيقى إلا قيماً موسيقية مثل باتير Pater وهانساك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكيات من الحياة العادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو على حد تعيير شوبنهور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.



ٔ فریتریک نیشه ۱۹۸۶ههای ۱۹۰

• كالمع الشرب القالمين عقر بينا كليدا المصدارة والفن الإغريقيين على يد لفيف من كيار تعقوي الألمان وقالسفتهم. ويعد ويتكلمان رائد هذه الحركة وداعية الكلسيكية للبنينة في در اسلته السينة في تاريخ الفن. ولعله برائي غي أحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان في يساطنت وسعوه وحمقه أحياء روحياً للحضارة الأوروبية. يقول ويتكلمان موضحاً فلسفة الإغريق في الجمال:

"كما تظل أعماق البحر هادئة صافية ساكنة مهما تأرجح مطحه. كذلك يكون التعبير على وجه تماثيل الأغريـق مصيراً رغم الانفحـال الصــاخب عن نفس صافية هادئة" وقد صلافت دعوته هـذه استجابة كبيرة في أوســاط الفن والفكر الأوروبي عامة والألماني خاصـة.

وكان فن النحت أسرع الفنون استجابة الدعوة ونقاسان اسهولة تأثره بن النحت الإغريقي الذي أسفرت الاكتشافات الأثرية عن روائعه خاصة في بومبي وهركو لاتيوم. ويكفي أن نتكر بهذا الصدد أسم أنطونيو كاتوف بومبي وهركو لاتيوم. ويكفي أن نتكر بهذا الصدد أسم أنطونيو كاتوف (معرب 1909 - 1931) في طليعة من استجابوا الهذه الدعوة، تشهد ببتلك روائعه في النحت من أشهرها تمثال بولين بورجيزي أخت نايليون وتمثال كيوبيد ويشيسة. كذلك نجد دافيد و انجر قبي مجالي الرسم والتصوير يقتليان أثر الاغريق والرومان وما كانوا يتشدون عن تصورات المثل الأعلى المجمال الاغريق والمرات ومن الإغريق على الأولني قتميز فنه بسيادة الرسم على التوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديدور في أن يحث الفن الناس النطوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديدور في أن يحث الفن الناس الكوين، وأما تصوير دعوة إلى التخل والعمل. ومن أشهر الأمثلة

الموضحة لهذا النبدة الرحلة عن السمّ "الأضوة هـ وراس"، وهـ و نفس الموضوع الذي ألم كرزاني في الترزان".

أما في الموسيقي فقد ظهر النائر بالموضوعات الرومانية، فالف سبونتيني Spontini أودع موسيقاها كمل عظمة الانتصارات الحربية لدى الروماني وكررت أكثر من مائمة مرة تمجيداً لنابليون. وبهذه المناسبة أيضاً كتب بينهو فن سمفونيته البطولية Eroicia التي لنابليون وبهذه المناسبة أيضاً كتب بينهو فن سمفونيته البطولية Eroicia التي لتم كتابتها عندما كان تابليون نفسه عندما تولى مقاليد الحكم في فرنما شارك الشمور العام السائد في القفاء أثر القدماء خاصة يوليوس قيصر حين تدرج من قنصل جمهوري إلى امبر اطور واتخذ من العصى الرومانية "Fasces" شعاراً اسلطانه وتوج رأسه بإكليل الغار الروماني واستلهم الحضارة الإيطالية كما كان يوليوس قيصر يستلهم حضارة اليونان فاستدعى تابليون مشاهير الفن الإيطالي أمثال كانوفا واسبونتيني وأعاد تأسيس كنيسة المادلين على غرار المعاد الرومانية وكلف معمارييه ببناء قوس النصر في قلب باريس محاكاة فوس نصر سيتيموس سفيروس في قلب روما.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة وظهرت في ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيشه وكان لآرائه في الحضارة اليونانية وتأثره بها لكبر الأثر في العصر الحاضر، ولم يكن غريباً أن يقفى نيشه أثر معاصريه في استلهام الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مخالفاً فكان قول من عارض تضير عصر التتوير لهذه الحضارة حين لكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح نفيض حماسة واندفاعاً وفي باكورة حياته الفسفية كتب موافعه تشاة التراجيديا" الذي كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بـدأ تبتشه تكويف العلمي بدراسة الفيلولوجيا والفلسفية اليونانية وألف رسالة عن ثيوجنيس. ويعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التى أوضح فيها رأيه فى الذن والفلسفة. ولم يعجب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلا للروح الأبوللونية كما عرفها فى كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط وزعته العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كيل الغرائز بقيود العقل وصد تيار الحياة (أ، والحياة عند نيتشه هى إرادة قوة وهى دافع مستمر لتجديد، وفى فترة تقلمفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعا لهرقليطس وأنبا دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدى وخلاصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نينشه بالإضافة إلى الأثر اليوناتي فلسفة الفيلسوف شوينهور وشخصية رينشارد فاجنر سفاخذ عن شوينهور نظريته في الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاجنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسي التي سادت الفن اليوناتي في أوج عصر التراجيديا ورأى نينشه في شخصه أملا لنهضة فنية روحية تجدد للألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح الخلاقة كما كانت الروح اليوناتية على عصر التراجيديين الاغريق. ولكن نينشه لم يثبت على هذه الأراء التي تبناها في باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها في فترة متأخرة تبني فيها فلسفة وصعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه ولاراته المبكرة.

وفي موقف نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنابع الخلق الإتساني إنما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإتسانية مظهرى الحلم Dream والأغنية Song، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالي الاستطيقي و ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى المصطلح الإتسانية أتباع الفاسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا في الفن طريقا للكشف عن حقيقة الوجود والكاننات، فعرف مارتن هيدجر (١) العمل الفني بأنه إنشاء وإحصار لجوانب الموجودات الخافية المستترة. كذلك نفسة على رأس التيار الوجودي الذي يصف حال الإتسان حين يجد نفسه وحيداً في عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم والقيم

⁽¹⁾ انظر النص (1) الملحق بهذا القصل.

⁽⁷⁾ انظر مارتن هیدجر

التي ستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته _ وظل نيتشه بنشد كما كان سابقه كبر كجور د ينشد تلك الصفوة التي يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة الذاتية الخاصة، ورأى تتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل ذات سليبة و إنما ر أي أن الذات تضفي على الحقيقة معنى مستمداً مين , غياتها واتجاهاتها، ومن هنا فلقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الانسانية وإثبات الاختيار الإنساني ـ ووجه نقده لنظرية القدماء في الحقيقة الموضوعية الثابية و عدها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هي وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدواقع والرغبات الانسانية ليست في الواقع سوى مظاهر لار ادة كلية هي إرادة القوة تلك الإرادة التي يستطيع بها الانسان إن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفاسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يخلقه الإنسان لينظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمي الذي أنتجتبه عبقرية الاتسان في الفن "التر اجيديا" وهي كما فسرها في كتابه نشأة التر اجيديا صورة من الفن ظهرت واندثرت في العالم الأثيني للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالروية التي قدمتها لحقيقة الرعب في الطبيعة والألم الناتج من تحدى الانسان للطبيعة وأكبر تحدى للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الروية التراجيدية للعالم؟. إن الجواب على هذا السوال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين بسابوللون يسريان في الفن والحضارة الانسانية، وقد رمز لهما الإغريق بسابوللون وديونيسيوس. يقول (⁷⁷⁾:

"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال _ خطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدمية مباشرة لا بالتفكير العقلى أن تطور الفن إنسا يرجع إلى شانية الأبوللونية والديونسية كما يرتبط التوالد بثنائية الجنسين _ وإنما تستمد هاتين الفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصور متميزة لألهتمه.

انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

⁽⁵⁾ Nietzsche, La Naissance de la tragédie, trad. Geneviéve Bianquis. Gallimard. 1949. P. 17.

لن نرد القنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف تضع نصب أعيننا ذلكما المبدئين اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس وهما يمثلان عالمين من الفن مختلفين في جوهريهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح في الفن التشكيلي والمبدأ الموسيقي الذي لا يؤدي إلى بعث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشيئ في ذاته في مقابل الظواهر كما يقول شوينهور".

كذلك ايضاً يصف العنصر الأبوالوني بأنه يتحقق في الخيال والحام في حين يتحقق العنصر الديونيسي في السكر والعربدة الوحشية وكلا الجانبين طبيعي في الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف في تغليبها أحد الجانبين على الأخر – وقد استطاع شعراء أثينا في القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدما صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوالموني والسكر الديونيسي وأمكن لجوقة السائير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليوناتي سلسلة من الصور الحالمة لألام الإليه ديونيسيوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين النقيضين المبدأ الفرداني الشكلي لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلي للذات في حال السكر وذلك في فن التراجيديا الأتيكية.

أما عن الاحتفالات الديونيسية التى نشأت عنها التراجيديا فإنما كانت تعرض فى المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك ما كان يردده السائير سيلينوس رقيق ديونيسيوس، حين ذكر أن الأقصل ألا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأقصل أن يسرع إلى الموت ـ والألم التراجيدى هو ألم التحولات والتغير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفى هذه المشاركة تتولد النشوة ويتغلبون على الألم.

لكن المبدأ الديونيسى وما يؤكده من مضمون تراجيدى وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديا إذ لابد من توفر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الجميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصد الأبوللوني في الفن اليوناني وكان أبوللون هو إله الحلم والنبوءة ورؤية المستقبل وهو أيضا المبدأ الذي يفضى إلى المعرفة وإلى تحقيق التوازن والنسب وتحديد الفردية اذلك فقد عرف أبوللون بأنه إله الفنون البصرية،

فجوهر التراجيديا هو إرادة لا محددة تكملها الصور المحددة لها أى أن الدراما التراجيدية هي خلاصة اتحاد الإرادة الديونيسية بالصور الأبوللونية.

وفى حين يتجمد المبدأ الديونيسى فى الكورس Chorus أو اللجوقة الذى يندمج فى النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعسرض الألم والتحولات والصديروة المستمرة فإن مبدأ التأمسل الهسادئ يتجمد فسى المسورة الثابتة المستمدة مسن الروح الأبوللونية التى أداتها اللغة وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراسا الاغريق مثل اسخيلوس وصوفوكليس واعين تماماً بجوهر التراجيديا وكانت لديهم مع ذلك القدرة على تجاوز الاتغمار والوقوف عند هد التأمل والنظر وخلق الروائع لفنية يقول:

"إن أبطال صوفوكليس ذوى الاقتعة الأبوللونية إنما هم النتاج الطبيعى لنظرة عميقة استوعبت عنف الطبيعة وكأنها نقاط مضيئة رسمت لتشفى عينا أصبيت من قسوة الظلام الدامس، وعلى هذا النحو فقط يمكننا أن نكون فكرة عن الصفاء Serenity الإغريقي، على الرغم من أننا نجد هذا الصفاء كثيراً ما يساء تفسيره في هذه الأيام" (أ).

ولا ريب أن مبدأ التوازن والجمال فى العمل الفنى لم يرجعه نيتشه الى حال سباتية بقدر ما يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن العمائر على الحبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة. والابداع الفنى إنما بدوره تعيير عن الصراع والمنافسة وثمرة الاتفعال الجياش لذلك يذهب نيتشه إلى القول بأن الإثارة Frenzy هى الدافع وراء الفن كما هى الدافع وراء الابداع والخلق والتغيير، بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير زرى أنفسنا ونعرفها، وبعد توفر شرطى الاتفعال والاثارة يأتى الاتجاز فى العمل الفنى. والاتجاز يفترض التنظيم والتوجيب

⁽⁴⁾ Nietzsche, The Genealogy of Morals. Thransl. By Golifing, PP. 178-179.

والسيطرة على الاتفعال، ذلك لأن العمل العشوائي يتحول مع الاتسان إلى فط موجه يسيطر عليه الاتسان. والاتسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فنى يستطيع الاتسان إيداعه إنما هو نفسه، أى أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من الابداع، ووصفه بأنه أصدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبدع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو جوته نفسه (أ).

ويرى نيتشه أن الأوبرا المعاصرة له إنما هى الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة، فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج فى النهاية هذا الفن الذى شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والمغناء والرقص والموسيقى الآلية. وأدخل "أسخيلوس" لأول مرة الملابس الفضفاضة draperie بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

ولم تكن التراجيديا القديمة تعتمد في تأثيرها الجماهيري على الكلمة ولا على الجدل أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساساً على الموسيقي، وما ذهب الميه أرسطو من تغليب أهمية الحدث أو العقدة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأياً محدوداً بما شاهده أرسطو في عصدره .. والحقيقة أن لب التراجيديا القديمة وجوهرها إنما كان العذاب Pathos والآلام التي يعانيها البطل. وكان التعبير المباشر عن هذا العذاب بالموسيقي والرقص وهنا يتضدح خطا من يتصورون أن لب التراجيديا هو الحدث action.

ولقد أخطأ قاجنر نفسه هذا الموضوع كما أخطأه كثير من علماء الفيلولوجيا الذين تناولوا بالتفسير كلمة "دراما" فلم ينتبهوا الأصلها الطقسى أو الديني.

ونتيجة لهذا الفهم الخاطئ انصرف فاجنر عن تراث الموسيقى ولم يعد ينتمى لتاريخها بقدر ما أصبح يعبر عن الجانب التمثيلي.

⁽⁵⁾ Niezsche: Beyond God and Evill. Transl. Cowan P. 3-6.

وإذا كان نيتشه قد توسم فى فلجنر القدرة على بعث روح الموسيقى فى مؤلفاته الموسيقية والأوبرالية إلا أنه ما لبث أن انقلب عليـه وقاطعـه وأصبح الاتقلاب موضوعاً جديرا بالدراسة والتقسير.

يقول نيتشه إن الذي أشاره ولم يعد يحتمله عند فاجنر هو مبوله الاستعراضية ووضعه القيم الموسيقية موضعاً ثانوياً بالنسبة للأفكار العقلية. ومن هنا فقد بنت موسيقي فاجنر لنيتشه في نهاية الأمر وحشية مصطنعة حتى سماها "بالسيروكو" واتهم فاجنر لنيتشه في نهاية الأمر وحشية مصطنعة بالإصالة خطيب وممثل. ولع مرض نيتشه واعتلال صحته النفسية قد جعله في النهاية لا يحتمل من الموسيقي إلا ما كان منها رقيقاً أو ذا لحن (1). يقول إن موسيقي بيزيه Bizet على أى الحالات فقد احتلت الموسيقي عنده مكانة خاصة إذ عدها الفن المعبر عن روح الشحب وإن كانت أبطأ الفنون تطوراً ذلك لأنها لا تكتمل إلا بعد نضع الحضارة. فموسيقي هندل مثلاً هي التي عبرت عن روح العصور الوسطى المسبحية. ولكن لم يحدث هذا إلا بعد أن كان التصوير الهولندى قد اكتمل ولذلك فقد شهها بأغنية البجعة، إنها أجمل إبداع تقدمه الحضارة بعد اكتمالها.

ولقد صدق شوبتهور حين رأى فى الموسيقى فنا يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة (٧) وهى بالتالى تعبير عن جوهر الوجود أو عن الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر . وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لايجوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التى تتشد الجمال الشكلى أو الصور الجميلة لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هى نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وقد أرجع نيتشه نبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقي، هذا التحلل الذي أعقبه التصلب "الدوري" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقد فقدت

⁽⁾ نظر د. فواد زكريا، نيتشه ـ نوابع الفكر الغربي دار المعارف ١٩٥٦ ص ٣٦ إلى ص ٣٥.

نظر النص (٢) الملحق بهذا الفصل.

التراجيديا اليونانية جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل، ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفنى، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيسية. ومن هذا فقد سماه بالرجل النظرى وممثل الأخلاق الذى يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذى يستبدل بالفن العلم والبحث النظرى. ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديا الاغريقية دور الاحتضار وقد مثل يوريبيدس لحظات احتضارها لتأثره بجدل سقراط.

ونشأت عن التراجيديا الكوميديا الجديدة الأتيكية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تعلق شعراء الكوميديا بيوريبيدس وعلى رأسهم مينندر وميليمون الذى ود لو شنق نفسه ليلحق بيوريبيدس فى العالم الأخر، ولقد مهد يوريبيدس نشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين.

يقول نيتشه فى النهاية النظر إلى الظواهر المشابهة فى عصرنا الحاضر الذى يفصح عن تعطش رهب للعلم والمعرفة وكلاهما عدو لدود للروية التراجيدية". وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوروبية المحاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الاحساس الباطنى أو القوى الارادية التى عدها المصدر الأول للابداع والخلق الفنى. ويذلك أعلن فى نهاية القرن التاسع عشر ذلك الاحتجاج الصارخ على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية وليضع فى فلسفته الجمالية بذور هذه الاتجاهات المعاصرة للوجوديين والسورياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه روى جديدة لفنونهم واكتشافات الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه روى جديدة لفنونهم واكتشافات عطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الملسفة التقليدية وكانت نقطة بدء لتلك الاتجاهات المعروفة اليوم باسم اللامعقول فى الأدب والفن.

نصوص مختارة من كتاب نشاة التراجيديا عند اليونان (١)

إن الإلهين راعيا الفنون أبوللون وديونيسوس يوحيان إلينا بتناقض كبير في أصول وغايات عالم اليونان: تتاقض بين فن النحت أو الفن الأبوللوني والفن الكتشكيلي فن الموسيقي أو فن ديونيسوس _ وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنبا إلى جنب، وغالبا ما اشتبكا في صراع صافر فأبدعا إيداعا متجددا قويا. ذلك الايداع هو القن. وبازدياد حدة هذا الصراع المستعر انتهى الأمر بمعجزة ميتافيزيقية لمالرادة الهلينية حين اتحدا ببعضهما فأثمرا ذلك الاثر القني الديونيسي الأبوللوني على السواء أي التراجيديا الاتيكية.

ولكى نتمثل هذين الدافعين تماماً لنتصور مجالين مختلفين: مجال الحلم réve ومجال السكر ivresse إن هذه الظواهر الفزيولوجية تعكس نفس التناقض الموجود بين العنصر الأبوللوني والعنصسر الديونيسي، ففي الحلم كما يقول كريتوس تمثلت الصورة الرائعة الإلهية للنفس الإنسانية وفيه أيضاً أدرك النحات تكوينها البهي الفائق على الإنساني.

ولو سنل شاعر اغريقى عن أسرار الخلق الشعرى لذكر أنه الحلم وأجاب بإجابة مماثلة لهانس ساكس في Meistersinger.

> هاك ياصديقى ما يفعله الشاعر إنه يفسر ويدون أحلامه فاصدقنى القول بأن أصدق ما يعتقده الإنسان يتراءى له فى الحلم وكل الشعر ليس إلا

تفسيرا لأحلام حقيقية

فعظهر الجمال الذى يتوج عالم الأحلام الذى يخلقه الفنان الأصيل هو شرط الفن التشكيلي ونجده أيضاً بالنسبة لفن الشسعر. إننا نبتهج عندما نتامل الاشكال في أحلامنا، ليس فيها أبداً ما هو تافه أو زائد عن الحاجة.

وعلى الرغم من حيوية الحقيقة التي نراها في الحلم فإنه يداخلنا شعور غامض بإنها ليست سوى مظهر.

تلك هي على الأقل خبرتى وهي خبرة جارية عادية يمكنني إثباتها بشواهد عديدة من الشعراء .. وإن كل من له اتجاه فلسفي يشعر بأن وراء هذه الحقيقة التي نعيشها توجد حقيقة أخرى مخالفة، وقد رأى شوبنهور في هذا الإدراك الذي يتناول الناس والأثنياء بوصفها اشباحاً وأحلاماً قدرة فلسفية في الاتسان. كذلك كل من له شعور فني ينظر إلى الحلم نظرة الفيلسوف للوجود، إنه يميل لملاحظتها عن قرب ويستمد منها تفسيراً العياة ويتعامل بها ليتدرب على الحياة، وهو لا يتأثر بالصور الحسية المرحة فحسب بل يشاهد أيضاً الصور القاسية الحزينة القاتمة لا بوصفها مجرد لمب بالظلال بل بوصفها مظهراً، وفي غمرة الحلم المرعب يقنع الانسان نفسه بالاستمرار في الحلم قائلاً لنفسه إنه ليس إلا مجرد حلم مما يثبت أننا في أغوارنا نشترك في الحدة الأحلام.

ولقد جسد الاغريق هذه السعادة بالحلم من أبوللون. وأبو للون هو إلمه القوى التشكيلية وهو أيضاً إله النبوءات وهو الذي يحكم اسمه المضمئ إلمه النول. النور يتوج على عالم الخيال.

وإن اكتمال هذه الحالات اللاشعورية في مقابل الحياة اليومية التعقلية ترمز اقدرة التتبو بل إن كل الفنون على العموم تيسر الحياة وتقنعنا بأنها تستحق أن نعيشها. لكن لابد أن تتذكر دائماً التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفاسفي لإله النحت. لابد أن يكون بعينه ذلك البريق المثيل بضوء الشمس حتى لو كان غاضبا ويظل له جمال المظهر لينطبق على أبوللون وصف شوبنهور عندما بتحدث الاتسان الذي تغلقه حجاب المايا (^(^).

"كما يثبت البحار في زورقه الصغير وسط مياه البحر اللامحدود من كل الجهات المتلاطم الأمواج، كذلك يثبت الفرد هادئاً في خضم عالم من الأحزان نائيا ــ متيقنا من مبدأ فرديته Pinciupiun individualionis.

كذلك يمكننا أن نصف أبوللـون بأنـه ينطـوى على الإيمـان بهـذا المبـدأ وهدوء الإنسان المتمسك به ونعد أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله.

ولقد وصف شوينهور في نفس مؤلفه الرهبة التي تغمر الانسان عندما لا يقوى على نفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلاً استثنائياً لا يفسره مبدأ العقل.

وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة النابعة من أعماق الانسان أو الطبيعة في لحظة انحسار مبدأ الفردية فإننا ندرك طبيعة الديونيسية التي سوف نتعرف عليها تماماً بتشبيهها بالسكر.

فتحت تأثير المخدرات التي يذكرها البدائيون في غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويعم الفرح تصحو هذه الانفعالات الديونيسية، ومن غمرتها تنسى الذات نفسها.

كذلك حدث في العصور الوسطى في ألمانيا حين ترايد عدد الجماهير الشادية الراقصة بدافع هذا العنصر الديونيسي.

إننا نكتشف في رقصات القديس جون والقديس فيتوس St. Vitus الجوقات الباخية للإغريق في تاريخها القديم في آسيا الصغرى وفي "سكاى" Sacaea.

⁽A) انظر العالم كإرادة وتصور، ص ٢١٦.

وقد يقلل البعض من شأن هذه الظواهر إذ يعدها أمراضاً شعبية وذلك بدافع الاحتقار أو الرأفة الصدادرة عن "صحتهم النفسية" غير أن هـ ولاء البانسين لا يمكنهم أن يتصوروا هزال صحتهم العقلية إن قورنت بالحيوية الدافقة المنشدين الديونيسيين. ويفضل الصحر الديونيسي لا يلتحم بالإنسان بـل تحتفل الطبيعة نفسها بعودة إينها الشارد بعد طول عناء وقسوة.

وتكشف الأرض عن خيراتها وتدنو وحوش الجبال والصدارى بسلام من عربة ديونيسوس المزادنة بالورد والرياحين.

لقد تحطمت السدود بين الاتسان والاتسان وتحت سفر الاتسجام الكلى لا يحس كل واحد بأنه قد اتحد باخيه فحسب بل كأن حجاب المايا قد تقطع وتتاثر أمام الوحدة الأولية. فبالاتشاد والرقص يعبر الاتسان عن عضويته في المجتمع الأسمى إذ قد نسى الكلام والمشى وانطلق راكضاً في الفضاء فيصدر عنه أصوات تقوق الطبيعة على نحو ما تتحدث الوحوش ... إنه يحس بنفسه إلها ويمضى مسحوراً بنشوته مثل الآلهة التي شاهدها تسير في أحلامه لـ لم يعد فنانا بل تحول هو نفسه إلى عمل فني.

(Y)

لقد حاولنا أن نوضح أن التراجيديا قد انتهت عندما فقدت روح الموسيقى وهى التى لم تتشأ إلا فى حضن هذه الروح ... ولكى نتبين مصدر التناعنا سوف نتتاول بعض الظواهر المماثلة فى الساعة الراهنة ولابد أن نواجه الصراع الدائر فى عالمنا الحاضر بين تعطش دائم متفائل للمعرفة من جهة وحاجة تراجيدية للفن من جهة أخرى.

وسوف استبعد باقى الغرائز المعارضة للفن وخاصـة للتراجيديـا والتـى نؤكد نفسها اليوم ومنها الفارس والباليه. وإن اتناول إلا العدو الأشـهر للنظـرة التراجيدية للعالم ألا وهو العلم وجوهره تفاؤل وسلفه الأول هو سقراط.

وسوف أشير إلى القوى التي يمكن أن تحقق آمال سعيدة الشعب الألماني ونهضة جديدة للتراجيديا.

وقبل أن ندخل في هذا الصراع لنتسلح بالحقائق التي توصلنا إليها، سوف نركز بصرنا على القونين الإلهيئين (الاستطيقيتين) الفن عند الاغريق أبوللون وديونيسوس ونتيين فيهما ممثلين لمالمين من الفن مختلفيس في طبيعتهما وأهدافها. ويظهر لى أبوللون على أنه تجسيد لمبدأ الفردانية في حين تتقطع رابطة التفرد في المبدأ الصوفي الديونيسي الذي يصلنا بلب الاشياء.

وهذا التناقض الذى يفصل بين الفن التشكيلي الأبوللوني والفن الموسيتي الديونيسي قد كان أوضح ما يكون في ذهن مفكر من أعظم المفكرين أمكنه بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانية أن يتبين ما في الموسيقي من خاصة متميزة كل التمييز عن سائر الفنون الأخرى، إنها صورة مباشرة لللارادة وهي تمثل بالتسالى الوجود الميتافيزيقي لكل العالم الفيزيقي _ أي الشئ في ذاته مقابل الظواهر (٩).

وقد أيد ريتشارد فاجنر هذه الحقيقة الجمالية الأساسية ـ التي تعد أساساً لكل استطيقا ـ عندما أكد في مؤلفه "بيتهوفن" أنه لكي نحكم على الموسيقي ينبغي لنا أن نلجاً إلى مبادئ استطيقية مخالفة كل الاختلاف لكل ما نعتمد عليه في الحكم على الفنون التشكيلية الأخرى. وأكد على أن هذه المبادئ لا تستمد من مقولة الجميل ـ لقد تورطت الاستطيقا في خطأ حين اعتمدت على فكرة الجمال السائدة في مجال الفنون التشكيلية وطالبت الموسيقي بأثر مشابه لآثار الفنون التشكيلية أي طالبت الموسيقي بأثر مشابه لآثار

لقد تبينت هذا التناقض وأحست بجوهر التراجيديا اليونانية التي تكشف عن العبقرية اليونانية. ويمكننا أن نتناول المشكلة الأساسية عندما نضع هذا السوال .. ما هو الأثر الاستطيقي لهذه القوى الأبوالونية والديونيسية حين تتدخل في التراجيديا؟ أو مسا هي علاقة الموسيقي بالصورة الخيالية image وبالتصور Concept?

⁽¹⁾ انظر شوينهور، العالم كإرادة وتمثل. حدا ص ٢١٠

لقد أشاد ريتشارد فلجنر برأى شوينهور الثاقب في هذا الموضوع الذي سنورده بالنص من كتابه العالم كإرادة وتمثل (١٠).

الكل هذه الأسباب يمكننا أن ننظر إلى عالم الظواهر من جهة والموسيقى من جهة أخرى على أنهما تعييران مختلفان عن نفس الحقيقة (١١).

فالموسيقى بوصفها تعبيراً عن الكون هى نفسها لغة عامة لأقصى درجة وعلاقتها بالتصورات كعلاقة التصورات العامة بالأشياء الجزئية، غير أن عموميتها universality ليست على الاطلاق عمومية فارغة مستمدة من التجريد، إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التي هى على الرغم من أنها التجريد، إنها تشبه لكل الأشياء الممكنة في الخبرة وتنطبق على كل شئ بطريقة أولية إلا أنها ليست مجردة بل محسوسة عينية ومحددة تماماً _ وعلى ذلك فإن كل الدوافع والاتفعالات وكل مظاهر الارادة وكل الظواهر الباطنة في الانسان لكي يضعها المعقل تحت مجال الشعور يمكن التعيير عنها بعدد لا نهائي من الأحان الممكنة، ولكن بطريقة عامة بالشكل لا بالمادة ويحسب الشئ في ذاته لا الظواهر، كما لو كانت بالروح لا بالجسد.

وهذه العلاقة العميقة بين الموسيقي وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقي حين تصاحب نظراً أو فعلاً أو حدثاً يبدو لنا أنها تكشف عن معناه في أغوار أسراره فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير.

وهذه العلاقة تفسر لنا أيضاً أنه عندما نستغرق في سماع سيمفونية مثلا فتتراءى لنا أحداث الحياة والعالم و لا يقدم لنا التفكير العقلي أي تماثل بين هذه الموسيقي والأشياء التي نظن أن رأيناها، ذلك لأن الموسيقي تختلف عن كل الفنون الأخرى في هذه النقطة وهي أنها لا تقدم صورة الظواهر أو الموضوعية الكاملة لنلارادة بل تقدم الصورة المباشرة للإرادة وهي تقدم الوجود الميتافيزيقي لكل الأشياء الفيزيقية أي الوجود في ذاته لكل الظواهر.

^(۱۰) سوزء ۱ ص ۳۰۹.

⁽١١) يقصد شوبنهور بالحقيقة الإرادة.

ويمكن بالتالي أن نقول عن العالم إنه موسيقي متجسدة كما أنه أيضاً الإرادة متجسدة.

وفى هذا نجد تفسيراً لما تقدمه الموسيقى من لوحات ومناظر الحياة الواقعية والعالم وتؤكد معناه فى حدود أن لحنها مماثل لجوهر الظواهر، ويترتب على ذلك أنه يمكن أن ترافق الموسيقى الشعر والعناء والتمثيل أو كلها فى الأويرا.

ذلك لأن الألحان تثنبه الأفكار الكلية ... إنها تقديم تجريدى الواقع ... فالواقع أو عالم الأشواء الجزئية يقدم العينى الجزئي الفردى أو الحالة الفردية المحسوسة للتصور ات الكلية.

ولكن هناك فرق بين عمومية التصورات وعمومية الأحسان، فالتصورات لا تحتوى إلا على الأشكال التي جردناها من الحقائق العينية أو القشرة الخارجية المنزوعة عن الأشياء _ أما الموسيقي فهي على العكس من نلك تحتوى على الماهية الجوانية البلطنية السابقة على كل الصور أو على نواة الأشياء.

ويمكن التمبير عن هذه العلاقة بلغة اسكولاتية فنقول إن التصورات هي كليات تالية على الأشياء universalia post rem في حين تصبر الموسيقي عن الكليات السابقة على الأشياء universalia ante rem أما الحقيقة فهي الكليات في الأشياء universalia in rem أما إن أمكن وجود علاقة بين مؤلف موسيقي وتمثيل شئ عيني فمرجع هذا أن كليهما تعبير عن حقيقة أو عن ماهية باطنية للعالم.

وعندما يتوفر تحقق هذه العلاقة أي عندما ينجح المؤلف في التعبير بلغة الموسوقي العالمية عن حركات الإرادة التي هي جوهر الحوادث يصبح اللحن الغناتي أو الموسيقي الأويرالية معبرة ولكن يشترط أن يتم اكتشاف هذا التشابه بين هاتين الحقيقتين بغير تدخل العقل الواعي وياتصال مباشر بجوهر العالم. ولا ينبغى أن تكون محاكاة واعية إرادية وتتحقق بواسطة الأفكار وإلا فسوف تقصر الموسيقى عن التعيير عن الجوهر الباطنى أو الإرادة ذاتها إنها ستكنفى بمحاكاة مظهر الإرادة بطريقة غير كاملة وهذا هو ما نراه فى كل موسيقى محاكية".

ويذهب شوبنهور إلى القول بأننا نفهم لغة الموسيقى التى هى لغة الإرادة بطريقة مباشرة ويثار خيالنا إلى خلع الصور على هذا العالم الروحانى الذى يخاطبنا، هذا العالم الخفى الجياش بالمشاعر ونصن نميل إلى أن نتمثله فى الواقع العينى بأمثلة مشتبهة له.

ومن جهة أخرى فإن الموسيقى المطابقة لـه ترتفع بمعنى الصدورة الخيالية والفكرة المتصورة. والفن الديونيسي يؤثر على الملكة الاستطيقية الأبوللونية تأثيراً مزدوجاً، فالموسيقى توحى بروية رمزية للحقيقة الديونيسية كما أنها تضفى على الصور الخيالية الرمزية أسمى معانيها.

ومن هذه الظواهر المعقولة القابلة للدراسة انتهى إلى القول بأن الموسيقى قادرة على توليد الأسطورة وخاصة الأسطورة التراجيدية أى التى تعير بالرموز عن الحقائق الديونيسية.

أما عن الشاعر العنائي (١٦) فقد ذكرت كيف تحاول الموسيقي أن تعبر عن طبيعته بصور أبوللونية.

وإذا تصورنا أن الموسيقى فى أعلى صورها تسعى إلى أعلى أشكال الرمزية فينبغى لنا أن نسلم بأنها تجد التعبير الرمـزى مناسـباً لحكمتها الديونيسية. وإن نجد هذا التعبير إلا فى التراجيديا.

إن الجانب التراجيدى لا يمكن أن يستمد من طبيعة الفن المذى نتصوره بحسب مقولة المظهر والجمال فحسب، وإنما يمكننا أن نفهم حقيقة الفرح المستمد من فناء الفردية من روح الموسيقى وحدها.

⁽¹²⁾ The lyrist.

ذلك لأن الأمثلة المتعلقة بهذا الفناء إنما تكشف لنا عن ظاهرة الفن الديونيسي الذي يعبر عن الارادة التي تتجاوز مبدأ الفردية، ذلك لأن الحياة تستمر برغم كل أنواع الدمار.

إن الفرح الميتافيزيقى الصادر عن الفن التراجيدى إنما يترجم الحكمة الديونيسية الغريزية اللاشعورية إلى لغة من الصور الخيالية، والبطل الذى هو أعلى مظاهر الإرادة ينتفى وجوده لأنه ليس إلا ظاهرة، أما الحياة الخالدة للإرادة فلا تتأثر بإلغائه.

إن الذى تعلنه التراجيديا هو "أننا نؤمن بالحياة الخالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة".

أما الفن التشكيلي فإنما يستهدف غاية أخرى مخالفة كل الاختلاف: إذ ينتصر هذا أبوللون على عذاب الفردية ويحقق مجداً باهراً لخلود الظاهرة و وهنا ينتصر الجمال على الألم المباطن للحياة وينتفى الألم مسن قسمات الطبيعة.

أما فى الفن الديونيسى وفى رمزية التراجيدية فتخاطبنـا الطبيعـة نفسـها بلغة واضحة صريحة لتقول لنا :

تكونوا مثلى! إننى الأم الأولية الخالقة إلى الأبد، وراء السيلان المستمر للظواهر، أفرض الوجود، وأكتفى بذاتى دائماً وسط الظواهر" (١٣).

⁽¹³⁾ F. Nietzche, "la Naissance de la tragedie." trad, Par Geneviéve Bainquis, Gallimard, Clifton, Clifton, 1959, pp. 17-21.

F. Nietzche, "The birth of Tragedy from the Spirit of Music, trans. by Fadino.

ليسون تولستسوى والثورة الاشتراكية ۱۹۱۸ ـ ۱۹۱۰

عندما كتب ليون تولستوي مؤلفه ما هو الفن (۱) عام ١٨٩٦ كان القرن التاسع عشر أوشك على الغروب وكانت مذاهب النقد الغنى والأدبى قد خلقت معارك عنيفة وأثمرت شعارات متعجدة خاصية لدى رواد الواقعيية والطبيعية في الفين والأدب، وأتفق معهم المفكرون الاشتراكيون على ضرورة إرتباط الأنب والفن بتصوير الواقع الاجتماعي خاصمة بعد أن تفاقمت مشكلات المجتمع الصناعي في أوروبا وفي فرنسا بالذات، ودعا المفكرون والنقاد أن يصبور الفن هذه المشكلات وكان لهذه الدعوة من الاقتساع والأصالة مما أدى ببعض الشعراء الرومانتيكبين إلى الاستجابة لهذه الدعوة فكتب فكتور هوجو قصة البؤساء استجابة لهذه الدعوة، غير أن جماعة من الأدياء والفنانين رأت أن تخرج الفن والأدب عن أي موضوعات معينة وأنتهت إلى انفصال الفن عن مجال الأخلاق ورفعت شعار الفن الفن، شم إلى اتجاه هروب من الواقع وألوان من الترف والبحث عن عالم مثالي والتغني بالجمال الأفلاطوني. وكانت هذه الدعوة تتمشى وحياة الترف للبرجوازية المترفة في ظل الامير اطورية الثانية في فرنسا. وكانت هذه النظريات بالذات هي التي شاعت خاصة في فرنسا وانجلترا وهي التي أثارت عند المفكرين الاشتراكيين والديمقر اطيين في روسيا القيصرية رد فعل تبلور خاصة في ثورة ليون تولستوى على الفن المنحدر لدى الطبقة الرأسمالية المترفة التي

⁽¹⁾ Tolstoy: What is Art, Trans. Aylmer Maude. 1905.

اتخذت من الفن وسيلة لماء فراغها والقضاء على مللها وسأمها بانواع شتى من التسلية التي لا تليق بالفن الجاد.

وأكد تواستوى ما للفن من تأثير على الحياة بجعله غير مستقل عن مجال الدين والأخلاق، إنه قوة فعالة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلم الآفاق وتتحط به إلى أحط المستويات. وكان تولستوى في سن الثانية والستين حين نشر كتابه هذا عن الفن أي بعد ثلاثين عاماً من نشر كتابه الحرب والسلام وبعد تسعة عشر عاما من نشر روايته "أنا كرنينا". وعلى الرغم من أنه كتاب دار معظمه حول تعريف الفن وقضاياه المختلفة ولم ترد فيه كلمة الثورة الا أنه يعد مع ذلك سجلاً تاريخياً حمل بذور ذلك الصراع العنيف الذي تبلور في نهاية القرن التاسع عشر بين الطبقة العاملة والطبقة الارستقر اطية فسي روسيا القيصرية. وهو يعد من أهم المحاولات التي شاهدها علم الجمال الاجتماعي في تأميم الثقافة، ومؤشراً لما حدث بعد ذلك من ثورات انداعت على أرض بلاده وتحققت بفضلها الاشتراكية الماركسية في ثورتي ١٩١٧، ١٩٠٥ ومن أجل الذين قاموا بهذه الشورات كتب تولستوى كتابه ما هو الفن. وقد راع تولستوى تلك الهوة العميقة التي تفصل بين الفن الأوروبي فن الطبقة المترفة في روسيا وبين ذوق الجماهير الشعبية التي لا تقهمه ولا تستوعيه ورأى أن الفن الأوروبي قد وصل إلى نقطة خرج فيها عن أداء مهمته الأصلية في المجتمع مهمة نشر القيم الإنسانية والارتقاء بالحياة الاحتماعية للشعوب. وكان لهذا الجانب النقدي من فلسفة الفن عند تولستوى أثر م الكبير خاصمة عند رواد الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما عن تعريفه للفن فهو تعريف ينأى عن الأخذ بالتصورات التي تدور حول فكرة الجمال الغامضة أو التعريفات اللاذية التي تعرف الفن بأنه ما يشبع في الانسان لذات معينة، وإنما يعرف تولستوى الفن بأنه نشاط إنفعالي أو هو بمعنى أدق لغة وتوصيل للانفعالات، وقد سبقه فسى هذا التفسير

للفن المفكر الفرنسي أوجين فيرون Veron الذي ذهب في كتابه الاستطيقا (۱) L'Esthetiane إلى القول بأن بعض الفنون لا يمكن تعريفها بأنها تعبير عن الانفعالات لأنها فنون زخرفية decoratives غايتها في المقام الأول خلق الجمال وهي الفنون التشكيلية على العموم، غير أن هناك قسم آخر من الفنون التمييرية expressives وتلك غايتها التعبير عن الانفعالات وعلينا عندما نقيم الفن التعبيري ألا نقيمه بمعايير الجمال واللذة بل بمعايير التعبير والمعنى إذ تغلب على هذه الفنون الذاتية لا الموضوعية وفي حين سادت الفنون الزخرفية العالم القديم صارت لهذه الفنون التعبيرية السيادة في العصور الحديث.

وقد عادت هذه النظرية للظهور مع بعض الاختلاف عام ١٨٩٦ عند ليون تولستوى في كتابه ما هو الفن، ففي حين أكد فيرون ان الفن تعبير عن الانفعالات أضاف تولستوى، أن الفن ليس مجرد تعبير، وإنما هو توصيل للانفعالات، أو هو بمعنى آخر لغة من الانفعالات، وتعريف تولستوى للفن بأنه نوع من اللغة هو تعريف أخذ به أكثر مذاهب علم الجمال الحديث، فها هي سوزان لاتجر في العصر الحاضر تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة في الاتمان على لغة المنطق، ومنذ نقدم البحث في الرموز ودلالتها فيما يعرف باسم السمانتيك تأكد ووضح تعريف الفن بأنه نوع من اللغة الرمزية.

فإذا حاولنا البحث فيما قدمه تولمستوى من إجابة على السؤال ما هو الفن؟ فإنما نجدها باختصار في قوله إن الفن هو توصيل لملاتفعالات ووظيفته بالتالى تشبه وظيفة اللغة، ولكن في حين نقدم اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الكلمات أو الألوان، ولا يقتصر الاتصال الذي يقوم به الفن بين افراد المجتمع بعضهم وبعض، بل يقوم بمهمة التواصل بين الأجيال المختلفة بل تتصل الحضارات ماضيها بعرضرها وحاضرها بمستقبلها يقول:

⁽²⁾ Eugine Véron: L'Esthétique, 1878.

"إن الناس سوف تفهم معنى الفن إذا كفوا عن تصور أن غاية هذا النشاط هو الجمال أو اللذة، ففي مظهره الذاتي يكون الجمال هو في الشعور بلذة معينة، وفي مظهره الموضوعي هو الكمال الذي نحصل عند إدراكه بلذة معينة فتعريفات الفن التي تستند على فكرة الجمال تنتهي إلى أنه أنواع من اللذة، إن وظيفة الفن هي أن تبعث في الخير شعوراً سبق لنا أن عانيناه بواسطة الحركات أو الألوان أو الأصوات أو الصور اللغوية إنه وسيلة اتحاد بين الناس لا غنى عنها لتقدم الأفراد والمجتمعات.

وقد استمد تولستوى معاييره فى النقد الفنى بالاعتماد على هذه المهمة التى حددها للعمل الفنى هو مقياس لأصالته وجودته، أما إقتصاره على فئة ضيقة أو طبقة محددة فإنما هو دليل على زيفه وعدم أصالته يقول مفسراً معياره هذا فى النقد الفنى:

"عتدما نقول إن عملاً فنياً ما جيد ولكنه غير مفهوم الأغلبية الناس فإنما يشبه قولنا إن نوعاً ما من الطعام شهى جداً ولكن أكثر الناس لا يمكنها أن تتنوقه ... إن العمل الفنى الأصيل لا يحتاج لتربية عقلية على نحو ما ينبغى أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلثات، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفنى الجيد وقد لا يفهمه المثقف المنحرف عن الدين ... وفضلاً عن ذلك لا يمكن أن يكون العمل الفنى موضع تفسير، لأنه لو كان من الممكن تفسيره باللغة العادية لعبر عنه الفنان باللغة وبالكلمات والعمل الفنى الأصول يلغى الفواصل بين الفنان والعمل الفنى الأصول يلغى الفواصل بين الفنان والعمل الفنى قائلة والمكلمات

كذلك ينتهى تولستوى إلى ضرورة الثقة الكاملة فى ذوق العامة البسطاء من النساس وهمو لا يقف عند حمد استبعاد الفن المنحدر المذى يدور حول موضوعات الجنس والحب لإزالة ملل الطبقة المترفة بل يذهب إلى القول بإقصاء روائع اللقن في الحصارة الأوروبية منذ النهضة حتى ايامه، فاستبعد موسيقى الأويرا المعاصرة له وحمل على موسيقى فاجنر بوجه خاص لاغراقه في التعقيد الدرامي ومحاولته إحياء الدراما الاغريقية البعيدة عن فهم الجماهير الشعبية، بل ذهب تولستوى في تشدده الأخلاقي إلى حد رفض المسمونية التاسعة لييتهوفن رغم ما انطوت عليه من مضمون إنساني عظيم بدا بوضوح في نشيدها الختامي الذي يتغنى بمحبة البشر كذلك يستبعد الكوميديا الإلهية ومعظم شعر شكسير وجوته ويبدو من كل هذا أن تولستوى قد تورط إلى أبعد حد وإلى نهاية الشوط في تمسكه بمعيار في النقد لا يحاول الارتفاع بذوق الجمهور إلى فهم أروع آثار الحضارة الغربية ولعل دافعه إلى ذلك هو محاولته تطبيق فلسفته الاجتماعية في العدالة أو المساواة على مجال الذن، وهذا مالم يذهب إليه حتى الماركسيون في عصره الذين أكدوا ضرورة ارتباط الفن بالقيم التي تشيد بالعمل الانساني والعدالية الاجتماعية، إلا أنهم بحثوا في تاريخ الفن عن مقدمات تدعم نظرتهم في الواقعية الاشتراكية وطاليوا بتربية ذوق الجمهور.

والملاحظ أن المعيار الذى أخذ به تولمستوى فى النقد الفنى إنما هو معيار كمى يقدر قيمة العمل الفنى بمدد الرءوس التى تتأثر به وبناء عليه ينقلب كثير من القيم الفنية الأصيلة حين تستبدل بالأصالة لمسهولة، ذلك لأن أكثر الناس سوف تفضل بلا شك الأسهل لا الأجود وبناء عليه سوف تتخذ بعض الأغانى الشعبية الشائعة فى ريف بلد ما قيمة أكبر من أوبرا موزارت أو مسرحيات شكسير ما دامت سوف تجذب جمهوراً أكبر من سكان هذا الريف.

وقد ترتب على معيار السهولة التي تورط فيه تولستوى نتيجة أخرى ظهرت في تحامله الشديد على نقاد الفن، إذ اتهمهم بأنهم طبقة تشبع فساد الذوق، وأنهم بادعاتهم الاختصاص قد أساوا إلى الفن والذوق لسلبهم عملاً كان ينبغي أن يترك للمجتمع بأسره بحيث توكل مهمة تقييم الأعمال الفنية لذوق الجمهور فإما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد أن يعود في الحكم

على الأعمال الفنية لذوق الجمهور فإما أن ينجح العمل أو يقشل، وكأته يريد أن يعود في الحكم على الأعمال الفنية إلى ما كانت الديمقراطية اليونانية تقوم به من حكم على الأعمال الفنية أيام سقراط وأفلاطون ولعل أهم الأسباب التي دفعت تولستوى إلى التورط في هذه الأراء عن النقد الفني ترجع إلى رأيه في علاقة الفن بالدين، فقد عد الفن وسيلة لتحقيق القيم الدينية التي تمثلت عنده في تعاليم المسيح وفي المحبة بين البشر والتسامح المميز المسيحية المبسطة يقول:

" إذا قربت المشاعر التى يوصلها الفن إلى الناس المثل التى تدعو لها أدياتهم كانت هذه المشاعر جيدة أما إذا عارضت هذه المثل فهى سيئة ... ومنذ ذلك الوقت الذى فقدت فيه الطبقات العليا تقتها بالدين والمسيحية صار الجمال واللذة المستمدة منه هى المعيار الوحيد الذين يقيمون به الفن ...

وإن المشاعر التي يتلقاها الرجل العامل في عصرنا من مثل هذا الفن للمسمو الروحاتي فإنه لمست إلا مشاعر الحنق والاحتقار أما إذا دعا الفن للمسمو الروحاتي فإنه يصبح في متناول الجميع فواحد من هذين الأمرين:

إما أن الفن لم يعد حيويا أو أن ما نسميه فنا ليس هو الفن".

وقد كان المثل الأعلى الذى يرضى هذا الحس الديني في نظره هو فن المعسور الوسطى الذى كان يصور كافة المشاعر الدينية لا لطبقة واحدة بل للإنسانية جمعاء. وقد بدأت أسباب فساد الفن في نظره إيتداء من عصر النهضة حيث بدأت تنقطع أوصال الفن الحديث بالينبوع الذى كان يمده بالإلهام في العصور الوسطى يقول "ضحات ينابيع الفن حين اقتصر الفنان منذ بوكاتشيو إلى مارسيل بريفو على التعبير عن الحب والجنس ثم انتهى به الأمر إلى التعبير عن الملل عند بيرون وهايني ثم فشا الغموض بالإضافة إلى الفساد عند الشعراء الاتحلاليين والرمزبين.

Décadants - Symbolistes

وعلى أساس هذا المضمون الديني أراد تواستوى أن يقيم الفن، وعلى أساس هذا المضمون أيضاً أقام تولستوى معياره الشكلي الذي قيم به الفن على أساس درجة سريانه في الجمهور وقد عرض تولستوي نماذج من نا بخ الفن المستمدة من الوعى الديني للمجتمعات المختلفة كتب لها دائماً الانتشار ومن أمثلتها ملاحم هوميروس والتراجيديا اليونانية التي استلهمت الأساطير الدينية وشعراء اليهبود الذين استلهموا قصبص العهد القديم، وفن العمور الوسطى الذي استلهم قصيص الكتاب المقدس، يقول إن قصمة يوسف الصديق والمسيح يصلب من أجل البشر، وسيكاموني ينبذ الثراء، هي من قبيل الوحى الذي يهز مشاعر البشر اينما كانوا ويدعم مشاعر المحبة والأخوة العالمي، ورغم ما تورط فيه تولستوي من آراء بدت سذاجتها في مجال النقد الفني إلا أن فكرته عن قيمة الفن عموماً تنطوى على إيجابية، وذلك حين رفض أن يكون الفن مجرد تأمل أو رؤية تشيع اللـذة في الإنسان، وإنما هو أداة لتحقيق القيم الديمقر اطية بين أفراد المجتمع وكانت دعوته في ديمقر اطية الفن على نقيض من دعوة معاصره الألماني فريدريك نيتشه الذي دعا إلى قيم مناقضة تعاماً للقيم التي دعا إليها تولستوى القضاء على هذه الهوة التي تباعد بين ثقافة الصفوة والقاعدة الجماهيرية حارب نيتشه فقد دعا نيتشه إلى فن الصفوة المحيد لقيم الإنسان الأعلى أو "السويرمان" وعلى حين حاول تولستوى بكل قواه الفضاء على هذه الهوة. لقد كانت دعوة تولستوى نحو ديمقر اطية الفن هي الجانب الايجابي من نظريته، وهذا الجانب الايجابي هو الذي كتب له أن يعيش بعد الثورة الاشتراكية في روسيا عند المفكريان والفنانين الديمقر اطبين الاشتراكبين أمثال إسكندر بلوك ومايا كوفسكي وبليكانوف. فلو استعرضنا آثار هذه النظرية عند جميع هؤلاء فسوف نجد بلوك الشاعر السوفيتي الذي تبني أسلوب الرمزية يفسر أزمة الثقافة الرأسمالية على أنها تعنى نهاية عصر وبداية عصر جديد يستلهم الفن فيه مشاعر الشعب وأساطيره. فكما استلهمت حضارة العصور الوسطى المسيحية روح تسعوب البرابرة جاء الوقت الذي تستلهم فيها الحضارة الاتستراكية مشاعر الجماهير، ذلك لأن الفنان الحق هو فن تتحد روحه بروح شعبه وتصل إلى جذور أمته ويستمد جذور الخلق من ففه ورغم ماتبناه شعراء الثورة السوفييتية أمثـال بلوك ومادٍا كوفسكى من أسلوب رمـزى لو مستقيلى إلا أنهما ضمنا لشعارهما مضموناً ثوريــاً لكن بأسلوب مختلف عن أسلوب بوشكين أو تولستوى.

أما عن أهم مقكرى الديمقر اطبة الاشتراكية الذين ساروا في طريق تولمستوى من ضرورة تبنى الفاتين والشعراء القضايا شعوبهم فيمكن أن نذكر بليكانوف الذي حارب شعار الفن الفن كما حاربها تولستوى غير أنه رأى في تولمستوى أرستقر اطيا متضائما خابت آماله في عصر الصناعة فحن إلى البساطة الأولى. قال بليكانوف (٢) في الدرد على تولمستوى القد ظل الكونت تولستوى حتى نهاية حياته سيدا كبيرا ولما عرف أن استغلال الشعب هو سبب ثرائه تنازل عن هذا الثراء ولكنه لم يدرك أنه لا ينبغي أن نقف عند حد عدم الاستغلال بل ينبغي أن نساعد الشعب المستغل على أن يكون علاقات اجتماعية تلغى النفرقة الطبقية وإمكانية استغلاله. أما عن موقفه الأخلاقي فهو مؤه المرقور، أبدا بالاشتراكية الماركسية مما باعد بينه وبين المادية الاشتراكية. المادية الاشتراكية.

ومما وجهه بليكانوف إلى نظرية تولستوى في الفن قوله:

"لقد اراد الكونت تولمتوى أن يعرف الفن بأنه نقل للمشاعر في حين أن اللغة تتقل الأفكار. وليس هذا الرأى صحيحاً فإن الكلمات كما تتقل لنا الأفكار يمكن لها أيضاً أن تتقل المشاعر والانفعالات، والبرهان على ذلك أن الشعر المعبر عن الانفعالات والمشاعر ليس إلا لغة وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن بدوره لا يقتصر على نقل المشاعر بل يمكن لنا عن طريقه أن ننقل إلى الغير أفكارنا لا بطريقة مجردة بل يتصويرها بواسطة المصور الخيالية Images إنه يقول إن في كل زمن وكل مجتمع من المجتمعات وجد دائماً حس ديني سائد بين أفراد المجتمع وأن هذا الحس الديني هو الذي يحدد قيمة الانفعالات التي ينقلها لنا الفن واكن أليس الفن بظاهرة اجتماعية وأنه بوصفه كذلك يمكن تطيله من وجهة نظر المادية التاريخية وهو تفسير بغتلف كل الاختلاف عن التعيير المثالي المديخ، إن التفسير المثالي السير

⁽٢) انظر بليكانوف الفن والحياة الاحتماعية.

التاريخ ولنظام المجتمع يفسر الواقع ابتداء من فكرة عقلية سابقة. فقد قال سان سيمون و هو من مفكرى الاشتراكية الخيالية إن النظام الديمقراطي عند اليونان كان تطبيقا لتصوراتهم الدينية استمدوه من حياة الآلهة الأولمبية أما المادية فقول على العكس من ذلك إن جمهور الأولمب كما تصوره الاغريق القدماء إنما هو صورة تعكس نظامهم الاجتماعي الديمقراطي (1)".

ورغم هذا النقد الذى وجهه بليكانوف إلى تولستوى نجد لينين يعيد تقيم فكر تولستوى وفنه وبعده وجوركى وششمىدرين أشد الفناتين تعبيراً عـن روح الشعب الروسى وكتب خمس مقالات عن تولستوى بعد وفاته.

وصف لينين تواستوى فى هذه المقالات بأنه مرآة للثورة الروسية الأولى إذ عكس بفنه وفكره كل خصائص وسمات ثورة عام ١٩٠٥ فى ايجابياتها وسليباتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما يجابياتها وسليباتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما ما دعا اليه تولستوى وأن تتاقضات فكر تولستوى فى ثورته على المجتمع الطبقى وفى دعوته إلى العودة إلى البساطة الأولى وعدم مقاومة الشر، إنما تعكس لنا تتاقضات الواقع الاجتماعى الذى أحاط بهذه الثورة الروسية الأولى، والحق أن لينين قد وصف تولستوى وأشاد بمقدرته الفائقة فى تصوير المجتمع الروسي فى عصره ووصفه بأنه إنما كان يفعل ذلك من وجهة نظر فلاح ساذج يعيش فى ظل النظام الرئاسى، وفى رأى لينين أن ما عبر عنه تولستوى إنما هو انعكاس لمشاعر ملايين الروس الذين كانوا قد بلغوا حد الكراهية المادتهم، ولكنهم لم يكونوا قد بلغوا بعد حد النضال الواعى الثابت العنيف ضدهم، يصفه لينين بأنه فلاح صميم حتى النخاع!.

يقول: حتى اللحظة التي أقبل فيها هذا الرجل النبيل لم يكن في أدبنا فلاح حقيقي (°).

ويلخص الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش اختلاف التقييم الذي دار حول فلسفة تولستوي الجمالية فيقول في دراسته في الواقعية

⁽t) المرجع السابق.

^(°) لينين، رساتل عن الفن ..

الأوروبية (1) أن الأيدبولوجيات الرجعية تدعى أن ذلك الواقعى الروسى العظيم ينتمى إليها وهى تبذل المحاولات لتصوره في صورة المتأمل الصوفى المتعلق بأطراف الماضى، وهذا تزييف لصورة تولستوى يخدم هدفاً ثانيا من أهداف الأبديولوجيات الرجعية هو إعطاء انطباع زائف عن الاتجاهات السائدة في حياة الشعب الروسي ونتيجة لذلك كله خرجت أسطورة التصوف الروسي إلى حد أن قسما هلما من المتقفين رأى تتاقضاً بين روسيا الجديدة الحرة التي انتصرت في معركة التحرر عام ١٩١٧ وبين الأدب الروسي القديم، ولكن الزمن بحض كل هذه الدعاوى. ويطبق لوكاتش في دراسته لتولستوي منهجاً يحرص فيه على بيان الأسس الاجتماعية التي قام عليها وجود تولستوي والقوى الاجتماعية التي تطورت تحت تأثيرها شخصيته ويتساعل: ماذا تقدم أعمال تولستوي؟ ويرى أنه كما القي جوركي بمرساته بين العمال الصناعيين، ضرب تولستوي جذوره وسط جماهير الفلاحين الروس وكلاهما كان مرتبطاً حتى أعماق روحه بالحركات البلحثة عن تحرر الشعب والكفاح من أجلها.

أما عن آراء تولستوى الجمالية فقد تسامت في رأى لوكاتش إلى أرفع المستويات بما أظهرت من التكامل الانساني ضد التشويهات المصاحبة بالضرورة للمدنية الرأسمالية، يقول لوكاتش (٢٠) لقد وجه تولستوى صراعه الفكرى أساساً ضد تجريد الحياة من إنسانيتها، ومضىي يوجه الفن وجهة شعبية وجعل هذا التوجيه خطا أساسياً لمذهبه الجمالي توجيه الفن صدوب المشكلات الكبرى للحياة التي يمكن أن تفهم من جميع الناس بسبب عمقها وشمولها توجيه الفن إلى الوضوح القديم في الشكل الذي جعل هوميروس والانجيل يفهمان على جميع الناس، ويتنبا تولستوى في أحلامه الطوبائية عن مستقبل بلا كانتات طفيلية، بفن يكون قادراً في المستقبل على أن يكون

أنظر دراسات في الواقعية الأوروبية، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ مقدة المترجع.

٣٠ المرجع السابق ص ١٩٢ و ١٩٣.

مفهوماً من اى عامل ويمكن بسبب ذلك أن يتفوق فى الأسس الشكلية على ما يصنعه المحدثون من مهارات فنية معقدة وتمحيصات غير مقبولة بالنظر إلى النن من هذه الزاوية يلاحظ تواستوى أنه مجرد خلط فوضوى لا يوجد فيه مقياس لما هو صواب وما هو خطأ، وكثير ما تظهر بعض الأعمال الفنية الكانبة بسبب تقوقها التكتيكي أعلى وأسمى فنياً من الأعمال الأكثر أصالة وما من رجل من رجال الأنب أو الجمال يمكنه أن يجد معيارا لذلك، ولكن القلاح بما له من ذوق لم يفعد يستطيع أن يميز العمل الصدورى الكانب من العمل

يقول: "إن فلاح تولستوى الذى يملك قدرة الحكم الصحيح على أمور الفن كحلقة تاريخية فى السلسلة التى تمتد من خادم موليير إلى طاهى لينين الذى كان مدعوا لأن يكون قادراً على تسيير دفة الحكومة.

يقول: لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج في زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الاتسان أشد عمقاً باكثر مما فعل الكتاب الاتسانيون والكلاسيكيون، ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطاً وأكثر بدائية وارغاما، والقل رقة وتنغيماً من أصواتهم، ولكنه كان في الوقت نفسه أوثق إرتباطاً بالاحتجاج الحقيقي الواقعي الفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التي كانوا مجبرين على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى الجمالي مثلما كان فنه بشيراً على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى الجمالي مثلما كان فنه بشيراً بالتمرد الأعظم للفلاحين في ثورات ١٩٥٥ ١٩١٠.

أنقذ تولستوى التقاليد الخاصة بالموقعيين العظماء وواصلها وطورها إلى أبعد مدى في شكل مجسد ومحورى فى عصر تدهورت فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية .. لقد انقذ الفكرة القائلة بأن الفن العظيم يضرب بجنوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها، وأنه لابد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطاً لا يمكن ان ينفصم، هنا تكمن الجدارة الخالدة لمذهبه الحمالي (أ).

⁽⁴⁾ المرجع نفسه ص 190 و 193.

وعلى أساس هذه المبادئ الماركسية اللينينية قام مذهب الواقعية الاشتراكية التى أكدت ضرورة توجيه الثقافة والفن لخدمة الشعوب التى حرمت منها حقبا طويلة من الزمان وبينت الارتباط بين الغن والطبقة الحاكمة على مدى التاريخ، ففى مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية لا يمكن الفنان الاشتراكي أن يجد حريته أو يعبر عن قضليا شعبه، وقد تجاوزت الواقعية الاشتراكية الواقعية النقدية التى كانت تقتصر على النقل الفوتغرافي للواقع تخطتها بنفسير الواقع في تغييره وحركته بحيث أصبح الفن والأنب أداة تغيير نحو تحقيق المجتمع الاشتراكي هذا عن أثر كتاب تولستوى في حياة الفكر على أرض بلاده، ولكن ماذا يقال عن آراته؟ وهل تنطبق على الفن الحديث؟

وإذا كان الفن الحديث قد عكس لنا الكثير من ملامح حياة الشعوب وأثر التكتولوجيا على الفنون المختلفة فظهرت الموسيقى الالكترونية والأسلوب التلغرافي في القصة والتصوير الضوئي أوفن التصوير البصرى Op-art فهل أمكن الفن الغربي أن يصل إلى تحقيق حام تولستوى بأن يكون مفهوما لدى الجميم؟

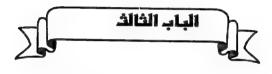
لقد أثار نفس هذه القضية في ثلاثينيات هذا القرن الفيلسوف الإسباني "جوزى أورنيجا إي جاسيت" في بحث سماه "تجرد الفن من العنصر الإنساني (٩).

إذ لاحظ أورتيجا جاسيت أن القن المصاصر في القرن العشرين إن قورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يعد فنا أبعد مايكون عن الشحبية ورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يعد فنا أبعد مايكون عن الشحبية التهوم للا يالنسبة لقلة من المتنوقين في حين ان الكثرة لم تعد أن تفهمه إن أعمال زولا و "شاتويريان" وموسيقي بيتهوفن وفاجنر التي عدها تولستوي غير مفهومة في عصره تعد شديدة الوضوح إن قورنت بموسيقي القرن العشرين الذي لتجه إلى التخلص من واقعية القرن

⁽⁵⁾ José Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art. Princeton University Press 1968.

التاسع عشر وعمد إلى التجريد الذي لم تعد الأكثرية تفهمه ـ وتفسير ذلك في رأى جاسبت يتلخص في طبيعة التذوق الفنى فقد كان قنان القرن التاسع عشر وما قبله يقدم لمنا اعترافا يعرفنا بحقيقته وطبيعته كإنسان بحيث نجد دائماً مقابلاً لما يصوره لنا أو يعبر عنه في تجريته العادية وكان المصور يقدم شيئاً الإنسان التعرف عليه وكانت اللذة الجمالية المستمدة من الفن ترجع إلى محاولة كان المهم أن نتعرف على شخصية شارل الخامس في خلال العمل الفني كان المهم أن نتعرف على شخصية شارل الخامس في خلال الوحة "تبسيان يصورها الشاعر وليست كذلك طبيعة التذوق الفني للعمل المعاصر، فالعمل الفني ليس أداة لتقديم الواقع وإنما هو حقيقة مستقلة علينا أن نباعد بينه وبين صورة الواقعة وإنما هو بدروه واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد مورة الواقع وإنما هو بدروه واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد تعرد عن العنصر الإنساني De humanization و وتذوقه من لواقع معينة حتى نستطيع أن نقيم العمل الفني، لقد اصبح سخرية بنا الواقع وتروياً اله.

ولعل هذا الاتجاء الذى سار عليه الفن الحديث يفسر لنا كيف أن الفن قد أصبح نوعاً من التخصيص لا يخاطب إلا ذوى الاحساس المدرب انه لغة تخاطب من تعلمها وفهمها ويناء على هذا التفسيسر يمكن أن نقول ليس الفن وإن استمد جذوره من الحياة هو الحياة وإنما هو إضافة إلى الحياة.



الاتجاهات المعاصرة

القصل الأول

مقسمة عامة

الإطار الفني لفاسفة الجمال المعاصرة:

_ رأى أورتيجا إى جاسيت :

يصعب على الباحث فى فلسفة الجمال فى القرن العشرين أن يكفى بمنظور واحد ذلك لأن اكل فنان ومفكر رويته الخاصة المستمدة من الامكانيات الهاتلة التى أمبحت أمام التعبير الفنى، خاصة بعد أن تحققت الاتجازات العلمية والصناعية التى جاء بها عصر غزو الفضاء وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، الأمر الذى على الفنون الذى الذى ظل ترتب عليه تحرر الفن من التراث الكلاسيكى اليوناني الروماني الذى ظل مقيداً به لقرون طويلة.

من جهة أخرى زادت حرية اختيار الفنان لنقطة بنئه بعد أن بدأ يشك في قيمة الحضارة الغربية المعاصرة له ويمفاهيمها المتوارثة حين أخذ يعانى فشلها في تحقيق السعادة والسلام المنشود من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعية السائدة، وقد صلحب ذلك أن تحرر الفكر المعاصر من قيود المنطق العقلى القديم بل تجاوز النزعة العلمية التجريبية التي كانت قد سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتنفسية والنفسية والتي تشمل التعبير عن جوانب الانسان الملاشعورية وقدراته في المخلق والخيال، وأصبحت غلية النزعات الفنية الجديدة في الانطباعية والتعبيرية والسوريالية والرمزية هي التأثير السيكولجي في المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات والكلمات وعدم التقيد بمحاكاة موضوعات محددة معينة منتقاة من الحالم الخارجي، الأمر الذي جعل الفن الحديث يستصمي على الروية العادية الخارجي، الأمر الذي جعل الفن الحديث يستصمي على الروية العادية وركتبا جاسيت"

(۱) صفة اللا ـ شعبية Unpopular وهو يفسر هذه اللاشعبية بأنه قد اصبح فنا لا يفهم من عامة الجماهير لأته قد تخلص من عنصر الواقع الإنساني فنا لا يفهم من عامة الجماهير لأته قد تخلص من عنصر الواقع الإنساني dehumanization ـ فحتى هذا القرن الحالى، كانت اللذة الجمالية المستمدة من تنوق الفن تستمد من محلولة الانسان التعرف على واقعه الخارجي، فهو يميل إلى أن يتبين من خلال العمل الفنى موضوعات مشاهدة له بالروية العادية لمصدرها المكان والزمان المحدودان برويته الخاصة، فمن كان يشاهد مثلا لوحة تيسيان Titian التى صمور فيها شارل الخاصة، فمن كان يشاهد من العالم جواده، كان يقوم بمقارنة بين العمل الفنى وبين موضوع مستمد من العالم الخارجي، وكان الفنان يقوم بعملية اشبه بالاعتراف الذي يفصح فيه عن عواطفه وتجاريه، ولكن يقول أورتيجا ليس الفن مناسبة لكى نجتر مشاعرنا أو ننقل خبرتنا، إنه يخلق عالماً آخر له وماثله وخصائصه ومضمونه الخاص به.

ولعـل هـذا التجريد مـن الـواقـع الاتسانـي هو الذي ارتفع بفن الموسيقي مع "ديبوسي" — Debussy — إلـي مصـاف التجديد إذا خلـص الموسيقي من تمثيل العواطف الخاصة بنا وهذا ابضاً هو ما قد حققه مالارميه بانسبة للشعر.

معنى هذا كله أن النن الحديث ينظر إلى العمل الفنى على أنه حقيقة أخرى مخالفة كل الاختلاف لحقائق الحياة الاتسانية العادية والفنان حين يبدع العمل الفنى فإنما يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً ولا يأخذ منه، ومن هنا كانت كلمة "مولف author في أصلها اللاتيني auctor تفيد لقبا أطلقته روما على كل غاتر أمكنه أن يضيف إلى الدولة أراضى جديدة (٧).

⁽⁷⁾ تورتيحا إى حاسبت ١٨٨٧ ــ ١٩٥٥ - José Ortega Gasset ١٩٥٥ من اشهر فلاسقة إسبانيا المعاصرين أعذ بغلسقة الدينة حين أكد أولويتها على الفكر ومنال إلى اتتحاذ انتحاه وحودى حين استبعد التعصورات العقلية المسبقة. من أهم موافقاته في علم الحمال.

The Dehumanization of Art. Prinneton University Press 1968.
(2) Ortesp. Ibid. p.21.

ويتضح هذا في التعبيرية والتكعيبية اللتان سادتا التصوير الحديث، ففي هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به ـ لقد مال الفن الحديث كما يقول أورتيجا للي أن يكون لعبة ساخرة من الواقع riony ـ إنه أشبه ما يكون بالمرايا المقوسة تضلل عن الحقيقة ولا تعكسها كما هي في الرؤية العادية. ويشبه أورتيجا (⁷⁾ تاريخ الفن بأنه يشبه في تطوره توالى الصور السينماتية على شعريط واحد وحين ينتقل نظر الانسان من صورة إلى أخرى يظن أن الصور تتحرك.

ويفسر تطور فن التصوير الغربى من جيوتو حتى القرن العشرين بأنه قد تم بالانتقال من تركيز النظر إلى الموضوع إلى تركيز النظر الذات الإنسانية فقد عنى المصورون الأواتل فى هولندا وليطاليا بتصوير الأحجام التى للأشياء الخارجية، وأدخل أهل فينسيا فى اعتبارهم المكان والمسافات، فيدأت لوحات جيورجونى وتيسيان تصور الفراغ وترتب على ذلك أن مالت الاشياء إلى أن تفقد حدودها لتسبح فى الفراغ كالسحاب، وكان فيلاسكيز، من أهم من حقق هذا التجريد.

وقد كان كل هذا بمثابة صدى لتطور القلسفة وانتقالها من التركيز على وصف الجوهر والموجود في الخارج إلى البحث في الامتداد المكاني وتفسير الأشياء إيتداء من هذه الفكرة المجردة على يد ديكارت ـ ولكن المثالية الحديثة التي سادت تاريخ القلسفة بعد ذلك قد انتهت إلى رد الاشياء الخارجية كلها إلى مجموعة الإحساسات التي تصمل الإنسان من الخارج، فظهرت المثالية، التجريبية في انجلترا ثم الوضعية وسادت معها المنزعة الانطباعية فتحول التصوير مع قدوم هذه النزعة إلى تسجيل الإحساسات الذاتية بحيث لم يعد الموضوع الخارجي هو القاتم في المحل الأول بل أصبح المهم هو أشره على الذات الإنسانية. وتطور التصوير بعد ذلك فظهرت التكميية Cubism. وقد يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن

⁽³⁾ cf. Ortega, Ibid, on point of View in the Arts pp. 107-140.

المتبية في الفن الحديث غير ذلك لأن الذاتية ما زالت تسود على الموضوعية. والمصور الذي يقدم الأحجام في لوحته لا يعنيه أن يحاكيها كما هي في الخارج وإنما يقوم غالباً بالتتقيب عن الأفكار الخاصة به ثم يجسدها في صمورة أحجام، إن الأفكار الخاصة بالفنان قد حلت محل الإحساسات الخاصة به وأصبحت توحى له بأشياء ممكنة لا حصر لها وحرية في التعبير لا نهاية لها. ومن هنا يمكن أن نقول إنه ليس هناك أدني علاقة بين الكتلة عند جيوتو مثلاً والكتلة عند ميزان، ذلك لأن جيوتو إنما كان يبغي تقديم الأحجام الحقيقية للأشياء الواقعية، أما عند سيزان لا يصور أشياء في الخارج بقد ما يصور الأفكار وأكنت النزعة التعبيرية أن الأفكار تخلق الأشياء وايس العكس، وكذلك يظهر من تحليل جاسيت للفكر المعاصر أن الواقعية المعاصرة مخالفة كل الاختلاف للواقعية السائجة وأنه قد أصبح مقابل الوعي الإنساني عالماً ممكناً هو الظاهر من عالمنا المعاصر وتم المتلازم بالضرورة بين الفكر الفلسفي والإبداع الفني.

وننتهى مما سبق إلى أنه إذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم أنسا صورة محددة للعالم وللإنسان إلا أنه من السبث أن نجد فى الفن الحديث مثل هذا التجديد، وليس المسئول عن ذلك تعدد الصور أو اقترابنا من إنسان هذا العصر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلمسفة هذا العصر. هذه الفلسفة التعسر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلمسفة ثابتة كما كان الحال فى الفلسفة التقليدية. ذلك أن الإنسان على العكس من كل شئ آخر يتعالى على كل مورة وعلى كل تعريف، ولعل فن الرواية Novel يجسد هذه النظرة، فعيثاً ما نحاول أن نقتين وجه أبطالها، إذ هم أبطال بلا وجه ولا إسم يمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحد منهم على نحو ما نجد أبطال روايات كافكا. وهاهم أقطاب أدب اللامعقول يؤكدون تداخل العدم والوجود كما نجد فى مسرح بيكيت أن. وليس كل هذه الاتجاهات إلا مقابلاً فنياً وتجميداً مباشراً لما أنت به الوجودية المعاصرة من تأكيد لعرضية الحياة وعبثيتها.

⁽b) انظر في أنفاز حودر Waiting for Godot

وفلسقة الجمال المعاصرة إنما تعبر عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. ذلك أن الفن يجسد بالصور المحسوسة ماتصوغه الفلسفة من تصورات وأفكار مجردة، وتفاوتت قدرة المذاهب في توضيح هذه السمات بقدر ما تفاوتت في تفسيرها لطبيعة العمل الفني والخبرة الفنية.

ولقد حاولت بعض المذاهب أن تؤكد ما للفن من قيمة في مقابل العام الذي كاد يسلبه وجوده ومعناه، فظهرت مذاهب حاولت أن نتبت أن الفن يكشف عن حقيقة لا يمكن للقاسفة و لا للعلم أن يكشف عنها، ومن خلال هذه الروية يمكن لنا أن نتبين تياراً حدسياً على رأسه برجسون وكروتشه، وحاولت بعض المذاهب الفلسفية أن تتاقش دلالة العمل الفني بعد أن كادت الفلسفة معها تتحصر في البحث عن المعنى، ومن هنا ظهرت اتجاهات رمزية "سمانتيكية" تبحث في المعانى المعبر عنها في الفن، واتجاهات "وضعية" المانية تنظر إلى الفن نظرتها إلى اللغة لتبين أي نوع من اللغة هو، أو قد يكون لغة من الاتفعالات كما يرى أتباع الوضعية وعلى رأسهم ريتشاردز وموزان لغة من الارموز أمثال أرنست كاسيرر وسوزان لاجور.

وقد تتخذ فلسفة الجمال تفسيراً إجتماعياً وانثروبولوجيا، كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية أو تميل إلى تحليل ظواهر الوعى الإنساني المتمثل في فعل الإبداع الفني كما عنى سارتر في بحثه عن الخيال وعلاقت بالإدراك وبالحرية جوهر وجود الإنسان. وسوف نجد عرضا لهذه الاتجاهات المعاصرة الثلاثة التي تمثل في الاتجاه الحدسي والاتجاه الوجودي والاتجاه الرمزي.

الفصل الثاتي

الاتجاه الحدسي

(١) برجسون (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) وفلسفة الضبطك (١)

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيراً في فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذي أخذ به أيضاً كروتشه وهربرت ريد. وفي رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقواتين العامة بل تتناول ما هو جزئي أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهب في الفن وفي تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنسا يمثلون في الواقع حركة لحتجاج على النزعة العقلية التي سادت فلسفة القرن الشامن عشر بعد الشورة العلمية في ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم في البيئة والتقى في هذا أيضاً مع الفلسفة البرجماتية التي ربت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتاتج عملية يمكن التحقق منها في الواقع العملي والتجريبي كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الانسان على البيئة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الانسان فى السلوك العملى وبين الحدس intiution المذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصمل إليه التصورات العقلية. يقول موضحاً فلسفته فى هذا الموضوع:

⁽¹⁾ Bergson, H., Le rire, essai sur la sinification du comique. Paris. P.U.F. 1940.

"هناك منهجان يختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بسأن تسدور حولها، أما الثانى فيقضى بأن ننفذ إليها، ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التي نرتكن إليها وعلى الرموز التي نعير بها عن أنفسنا، أما المنهج الأخر فلا يعتمد على أى رموز نتناولها والنوع الأول هو المعرفة التي ندرك بها ما هو نسبى، أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلى المطلق".

ويقول النفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة، ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في أقوالها وأقعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه أن يصل إلى الشعور السيط الذي أحس به إذا الصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية . ذاتها (۱۳. .

ويترتب على ذلك أن ما هو من قبيل المطلق لا يمكن إدراك إلا بالمدس analysis وفي بالحدس intuition أما أي شئ آخر فإنما يقعع في مجال التحليل analysis وفي حين يتصف الحدس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف المقلى intellectuelle الذي نعرف به الشئ معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على المكس من ذلك لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها. فهي أقرب إلى ترجمة الشئ برموز وليس كذلك الحال في المعرفة الحدسية للي ترجمة الشئ برموز وليس كذلك الحال في المعرفة الحدسية فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتيها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح يواسطة الحدس ولا يمكن لدراكها بالتحليل على الاطلق حسانها ذاتنا المستمرة في الزمان، وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شئ مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée ، وعلى هذا النحو أيضاً ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكوفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد

⁽⁵⁾ Bergson, An introduct ion to m etaphysics, translated by T. F. Hulzuc New York 1912 pp

ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفنى، وهكذا على سبيل المثال علم المصور الانجليزى كونستابل constable فنانى الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن النقتوا إليها بفضل الحدس الذى به يكتشف الفنان دائماً الجديد".

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية في تثايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفاً خاصاً، غير أن له دراسة فريدة تتاولت تفسير "الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون على الاطلاق. وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتيخل فيه العقل intellect ويفيب فيه فعل الحدس بحيث تصدق هنا عبارة من قال: "إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون". وعند برجسون لا نقع الكوميديا ولا الضحك على الفردى بل الذين يحسون" على النمط الكلى Type. ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطيقي لأن دراسته أقرب إلى النقد الاجتماعي الذي يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والاتعزائية المتى تصيب الإنسان.

ويمكن أن تلخص ملاحظات برجسون الرئيسية في بحثه عن الضحك فيما يأتى:

أولاً: أنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهراً مضحكاً فلابد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة، وإذا افترضنا أن ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير إنساني أو وضع من الأوضاع الانسانية. ثانياً: يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثر والانفعال، فمجتمع العقول لا يبكى وإنما يضحك أى أن المضحك لا يتجه إلى القلب وإنما يخاطب العقل.

ثالثاً : يفترض الضحك مجتمعاً، ذلك لأنه بحاجة دائمة إلى صدى، اذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد في المسرح يكون اشد كلما كانت القاعة أغبص وأكثر امتلاء بالناس، لهذه المسلاحظة أهميتها فسى فلسفة الضحك عند برجسون التي تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

ويعنى برجسون بدراسة المضحك فى الأشكال وفى الحركات والظروف والكلمات والطباع، ويرحع السبب الرئيسى فى المضحك إلى التصلب والآلية اللذين يطغيان على الجانب الحى فى الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى لنتوهم هنا أن المادة تطغى على الروح وحركتها وتقضى على رشاقتها، ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسى من تحته إذ يبدو هنا فاقداً لمرونة الحركة عديم التكيف، وقد نضحك من الذاهل المسترسل فى ذهوله إذ يبدو بدوره متصلباً ذا حركة الية، ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من أنواع تصلب الكائن الانساني في حركته، وعلى هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور.

ففى الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تجعيدة وسكنت سكوناً لا نهاتياً، فكأنما الطبيعة قد تصلبت فى أنـف قـد استطـال إلى ما لاتهاية، أو قد يبدو الكاريكاتور فى صورة أحدب يبدو لرجل تقوس فى وقفته.

ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تثنويه قد التبس بالتصلب.

ويتفرع عن التفكير السابق ان يصبح التنكر في الزي أو في الشكل مثاراً للضحك، وقد ينصرف هذا التزي المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التنكر أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسى بفلاف جامد جاهز مما يضفى عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تتطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقانا من مضحك الأشكال إلى مضحك الظروف والأفصال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية، فمن هذه المواقف مثلاً من يظن نفسه حراً في حين توجهه قوة خارجية كما لوكان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير ان تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعنى الذي يعنيه.

ويبحث برجسون في مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك الا الإنسان. وليس من الضرورى أن يكون المضحك هذا لا _ أخلاقياً كبخيل مولير "أرباجون" بل يمكن أن يكون المضحك على خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع. ولذلك تعتمد الملهاة على الأقصال والحركات التي تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع. والفرق بين المأساة والملهاة يتلخص في أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلى الطبع النمط أي أن المأساة من الناس إذ قد تدور حول البخيل أوالغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة في كل تصرفاتهم فتراه يتحدث في الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقحم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلى شخصية مقيدة تتسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى على تصرفاتها في النهابة آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد في نوعها.

وينتهى برجسون من هذا إلى القول بأنه من الضرورى أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلى الملاحظة الاستقرائية التى تستنبط الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضرورياً بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذى تكون ملاحظاته فردية تتعمق فى جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة فى نوعها، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء على ذلك أن يستنبط ملاحظاته عن عطيل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة

الفريدة في نوعها وعلى العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل في استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلى النمط العام.

تلك بعض آراء لبرجسون في الفن وفي المضحك كان لها أهميتها في علم الجمال المعاصر وإذا كان اتجاهه العام في تفسير الفن هو الاتجاه الحدسي الذي يجعله ينظر إلى الفن نظرته إلى الحقائق الميتافيزيقية، إلا ان بحثه في الضحك قد جاء على العكس ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهى من هذا إلى اعتبار الضحك سلاحاً يغالب به الاتسان أنواع الجمود والاتعزائية التي تهدد المجتمع.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسى البرجسونى تأثيراً كبيراً على معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذى يرى فى الحياة الفنية حياة للاحساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظرى أن يزوننا بها. وذكر هربرت ريد فضل برجسون فى تتبيه الانسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التى تخاطب حس الانسان بلغة اللون والشكل والصوت (⁷⁾.

ويعد الفيلسوف الايطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦ ــ ١٩٥٧) من أهم مـن يمثلون هذا الاتجاه الحدمـي الذي أخذ به برجسون.

(ب) كروتشه (١٨٦٦ _ ١٩٥٢) (°) وعلم الجمال.

يعد علم الجمال عند كروتفه مدخلاً لقلسفته المثالية في الروح. وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظرى ونشاط عملى. النشاط النظرى مظهرين: مظهرجمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظرى يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق. أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد ويبغي المنفعة العملية

⁽³⁾ H. Read: Art Now. Faber and Faber 1960 pp 39-40.

أ بندتو كروتشة - B - Croce أنظر:

Aesthetic as Science of expression and General lin guistie. Transl. by Dougias Ainslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic. Trans. 1913.

وترجمته "المجمل في فلسفة الفن" د. سامي الدروبي مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.

ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخبر وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل، ذلك لأن الصدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأته علم لغويات عام Beneral ذلك لأنه العلم الذى تتصرف عنايته إلى وسائل التعبير Linguistic ذلك لأنه العلم الذى تتصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media وهو أيضاً علم فلسفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الذن (1).

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسي الذي يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو intuition

ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيوكد أن الحدس ليس لحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجرى في العقل الإنساني، وهو منتج الصور producing images أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images. وبقضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي Lyrical expression

"إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحد ما الذي يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصدور الخيالية، وانفعال

⁽⁴⁾ B. Croce. Aesthstic. p. 142.

يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذي يعبر عنه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الإتفعال feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثتين معا بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition و ما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى صواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى (6).

وفي مكان آخر يقول:

"فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنانياً وليست الغنانية صفة أو نعتاً للحدس وإنما هي مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات ــ كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحي نفسه وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو في سبيل أي غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً أما فيما عدا هذه الغاية الجداية فليس لاستعمالنا لفظة (الغنائية) في صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف القن أكمل تعريف (أ).

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة

^(°) دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٤، سنة ١٩٣٢، المحلد ص ٢٦٣ يلي ص ٢٧٢.

⁽٦) المحمل في فلسفة الفن ۽ المرجع السابق ص ٤٩ ، ٥٠.

من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء ، الأولى منتجة للصدور الخيالية images والثانية منتجة للتصدورات concepts.

ونحن نلجاً للاستعانة بالحدس في الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقي، وكثيراً ما يجد الساسة قصوراً لمدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتوفر له الحدس الحي بالظروف الواقعية، والمفكر التربوي يؤكد ضرورة تتمية ملكة الحدس في الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفني يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدى في حياته بالحدس لابالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحدس عن الادراك فيبين أن الحدس أوسع من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكاً. فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الاحساس محدود بمقولتى المكان والزمان، فلون السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحدس وليس لإحساس.

وينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده في تعبير أما مالا يتجسد في موضوع خارجى فيظل على مستوى الاحساس لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسى يتضمن قدرتنا على أن نصوره في ورقة أو لوحة، ومن العبث أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل بفضل مهارته في تجسيدها على اللوحة، ولكن ما ابعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه

مالا يراه الغير، أن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، وفي هذا يذكر كروتشه قول ميضائيل انجلو "لايصور المصور بيديه بل بعقله". إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله:

"بناء على ماسبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعييرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge . إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجربيية ومستقلة عن الواقع والمناو والمان المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أوالمعاناة وهذه الصورة هي التعيير. إن الحدس هو التعيير ولا شئ إلا التعيير (")". إن الحدس الذي هو في نفس الوقت تعيير هو عملية عقلية تجرى على مستوى الروح أما الواسطة فهي أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز في رأى كروتشه الخلط بين العمل الفني وبين واسطنة المادية أو الموضوع الفيزيائي الذي هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique يقول:

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غابته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا في العقل الخالق لها. ولكى نستجد أي لبس يحيط بالمادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد: فمن الواضح جيداً في هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فاندتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشئ من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعاً للجهل ignoratio elenchi وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التقرقة

⁽⁷⁾ Croce, Aeathetic. p.11.

بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقاً لمانتها لن كانت أصواتــاً أو كلمــات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical (^).

وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره العمل الفنى أهمية الجانب الفيريقى المادى في حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذي يتم على مستوى الوعى والروح. يجيب على السؤال الرئيسي ما هو الفن؟ بقوله: إنه رؤيا أو مستوى حدس Vision or intuition فالفنان يقدم صدورة خيالية mage-phantasm حدس to فالمنافق تكوين هذه المصورة في وعيه. وكلمات حدس ورؤيا و والمنافق يقوم بإعادة تكوين هذه المصورة في وعيه. وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخيال وتصبور وتمثل intuition, vision, contemplation, fancy, figuration, representation نستمرار حين نتحدث عن الفن وتعطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الأراء والمذاهب التي يرى كروتشه أنها تثنافي صع مذهبه في الفن وهي المذاهب التي توجد بين الفن وبين الواقعية المادية المعلى أو التي توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التي توحد بين العمل الفني وبين الفعل أو السلوك الأخلاقي أو التي توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا الرأى الأول: إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث في طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلاً أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً لوجدنا أنها قد انتهت إلى ميدأ لا مادى كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادى للعمل نفسه، فنعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفن ليمن ظاهرة مادى يحدثه فينا هذا العمل، وهذا يكفى لتوضيح أن الفن ليمن ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفنى أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة قليص فى أرواء الظمأ أو استنشاق الهواء الطلق فن يل كثيراً ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من

⁽A) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية.

مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلاً، كما نجد عند شيللر وجروس أو توحد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جويو مثلاً وينكر كرونشه أن ننظر إلى الفن على أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي، فقد تعبر الصورة مثلاً عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية. ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقي أو على المثلث بأنه لا أخلاقي فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنشوسكا دانتي بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسيير ايس لها إلا وظيفة فنية" (أ).

إن المذاهب التى تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلى الخير ويبث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هى تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة ــ ويذلك يؤكد كروتشه أن الفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيراً يؤكد كرونشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى كما هو، أما الحدس الفنى فغايته تقديم الصورة المثالية بغير الواقع واللاواقع. وليس لنا أن نسأل الفنان مثلاً إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخياً أو من جهة الوجود والميتافيزيقا، ولا يبغى الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغى العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية، ولقد وقع فى هذا الخطأ الذى يوحد بين الفن والفلمفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلتج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تبن Taine أو بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تبن Taine أو بين الفن

⁽⁹⁾ Cf. croce, The Breviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Estheticas pp. 88-97.

والمجمل ترجمة: سامي الدروبي ص ٢٤ إلى ص ٢٧.

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفنى الاعتماد الأولى على التصورات الفعاية واعتماد الفن على الحدس، والحدس يتاول العالم المرتى phenomena أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة noumena والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التى وقعت فيها الاستطبقاً.

ويفسر كروتشه الجمال والقبح على أساس نظريت، فالجمال عنده هو التعيير الموفق، أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحدة بينما يقدم القبح متعدداً.

لذلك يختتم كرونشه مولفه في الاستطيقا يفصل يشرح فيه السبب الذي من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العمام فعلم التعبير والمتعبير ولكنه يبغى بهذه التعبير والمتعبير ولكنه يبغى بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هي أيضاً فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقي على السواء.

تلك هي الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروافد التي استقى منها النقد الفني الحديث، ذلك النقد الذي يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى في العمل وحده لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأنه روية شاملة تتمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني هو الجانب المادي الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجعد في مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادي والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية الذيائية التي تتم بالحدس.

وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية (١٠).

⁽¹⁰⁾ Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp. 57, 133. ef. A. History of Estheties by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p. 552.

جرزك يكاسو

القصل الثالث

الاتجاه الوجسودي

(أ) مصادر الوجودية

لقد ساد فلسفة برجسون وكروتشه العقدين الثاني والثالث من هذا القرن، غير أنه ابتداء من الخمسينيات أخذ الفكر الوجودي خاصة مع سارتر ومارتن هيدجر يوجه الفلسفة الجمالية في اتجاه جديد معاصر . وقد تأصل هذا الاتجاه بما استفاده هذان القيلسوفان من منهج الفينومينولوجيا الذي يرجع إلى أدموند هسر ل Husserl و هو المنهج الذي يستبعد افتر اض الحقائق في ذاتها ويقتصير على البحث في الأشياء كما تبدو إنا وكما نجدها في الوعي الإنساني مباشرة مع عدم التورط في الإجابة عم إن كان للأشياء أو للوعم وجود معين. وقد استعمل هسر ل لفظة • Bracketing - epochê • أي التقويس ــ للدلالة على التوقيف عن الحكم وهي كلمة استعارها من مصطلح شكاك الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقة الأشياء. واقتصر هسرل وأتيباعه و أشهر هم في فرنسا موريس مير لوبونتي Merleau-Ponty على مجرد وصف الأشباء كما تبده لنا أو وصيف المركبات التي تنخل في نطباق الوعبي الاتساني، ومن أمثلة هذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال، إنها مركبات الشعور التي سماها هوسرل بالماهيات - essences - وكلها تنتهي إلى افتر اض أن هذاك أشياء في الوعى ووعى بالأشياء، فالوعى لا وجود لـه خالياً بل هو متعلق أبداً ودائماً بموضوع معين، وابتداء من هذه النقطة تجاوزت الفينومينولوجيا وربيبتها الفلسفة الوجودية المينافيزيقا التقليدية التم أخذت بالنفرقة بين الموجودات وبين الوعى، وأصبحت المسألة الرئيسية في الفلسفة الوجودية هي البحث في ظواهر الوجود كما تبدو في الذات الانسانية التي هي موضوع وذات في أن واحد.

وإذا كانت الفلسفة الوجودية قد تشعبت مع أتباعها ووقع الخلاف بين شخصياتها لا على المسائل الفرعية فحسب بل كاد يصل إلى الأسس ذاتها فمن الطبيعي أن تتنوع نظرياتهم الجمالية ومواقفهم مسن الوجود والحياة، ولكن الذي لا تخلو منه مذهب من مذاهبهم هو قولهم أن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير روية فلسفية أيا كانت هذه الروية، إن لم يجدها لدى الفيلسوف الأكاديمي بحث عنها لدى الروائي أو رجل الدين أو الفنان. لذلك فقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفن لأنه يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية لا فكراً تعقلياً، ولأن الوجود عندهم جميعاً ليس فكرة عامة مجردة ولكنه فعل مبدئي تدرّب عليه أفعال أخرى كثيرة يمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. لذلك فقد تميزت كل المذاهب الوجودية في تأكيدها لأهمية الوجود الفردي وأسبقيته على التصورات المجردة.

وهاهو مارتن هيدجر يختار كلمة Dasein للدلالة على الوجود الإنساني ويفسرها بقوله إنه الوجود الذى أكونه أنا أى حالة الإنسان الذى يستطيع دائماً أن يرجع إلى نفسه بأن يسأل عن معنى الوجود أى أنه وجود الإنسان القادر على التساؤل عن وجوده وهو ليس شيئاً مقابلاً للعالم بل هو ممتزج بالعالم موجود فيه. وإلى هذا المعنى يشير سارتر حين يتحدث عن وجود الذات فى العالم فيصفه بأنه الوجود لذاته Je pour soi لأنه الوعى الذى يلقى الضوء على الأشياء ليهبها المعنى، كما أنه القادر على التمييز والنفى إنه الوجود الذي يدخل العدم إلى الأشياء القادر على إحداث الصدع والقطع فى داخل الذى يدخل العدم إلى الإشياء القادر على إحداث الصداع والقطع فى داخل

والإنسان عند سارتر يثبت وجوده عن طريق الفعل، فالفعل هو محاولة لتغيير الحالة الراهنة لتحقيق حالة أخرى مغايرة ففيه إلغاء الشئ وإثبات لشئ آخر، وليس اى سلوك يسلكه الإنسان فعلاً، فقد نرى الكرسى يقع أو إنساناً ينزلق فهذا سلوك وليس فعلاً، لأن الفعل قدرة على تغيير أوضاع توثر في عالم الموجودات، وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع قد

يكون تحية عابرة وقد يكون معركة نقتل فيها مدينة بأسرها، وسارتر لا يقيم قيمة الفعل بما يترتب عليه من نتاتج، وإنصا المهم عنده كما هو عند سابقه كانط أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا، فالفعل الإنساني يفترض الحرية وهو تعيير عنها، وينتهي سارتر إلى القول بأن الحرية ليست مجرد صفة للوجود الإنساني بل إنها قوام هذا الوجود، وقد يحاول الإنسان أن يهرب من حريته ومسئوليته، يحاول أن ينكر ذاته ويرفض أنه موجود اذاته على حد تعيير سارتر ويسعى لإيهام نفسه بأنه موضوع وشئ كباقي الأشياء ولكن مثل هذا الشعور يسميه سارتر في إثبات الحرية للذات الانسانية إلى حد القول بأن الإنسان حتى في حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرائته فإنما يكون بأن الإنسان حتى في حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرائته فإنما يكون لاستطيع أن يهرب من حريته، اذلك يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل لاستطيع أن يهرب من حريته، اذلك يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل الأفعال خير من غيره إلا مقدار صدورها عن حرية فاعلها، وليس هناك أسوأ من حالة النكوس عن المسئولية وتخلي الذات

عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز. ولقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الرواتي والمسرحي. وليس ادل على يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الرواتي والمسرحي. وليس ادل على نلك مما ذهب إليه في مسرحية الجلسة السرية No exit من المنت شخصيات قد تخلوا جميعاً عن حريتهم وقبلوا أن يكونوا ما اراده لهم الغير، وهم بعد موتهم يواجهون ماضياً ثابتاً لا يمكن تغييره، لأنهم قبلوا أن يتحولوا إلى أشياء، وهم لذلك أنذال أي من ذلك الصنف الذي قد غفل عن حريته وبعد فوات الأولن لا يستطيع أن يغير ما قد فاته – وعلى المكس من ذلك يصور في شخصية أوريست في مسرحية الذباب البطل الوجودي بالمعنى الأثم الذي يقبل أن يتحمل مسئولية فعله إلى النهاية وهو راض عن فعله مهما وصفه الآخرون ذلك لأنه يدرك أنه حرر لأنه إنسان

وعليه أن يتحمل تبعات هذه الحرية لا يلقيها على إله وعلى قدر على نحو ما كانت تذهب الأسطورة اليونانية المستمدة منها الأحداث.

والى مثل هذه الدعوة تنتهى فلسفة ألبير كامو في التمرد (1) فالتمرد عند كامو تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصدادر عن مواجهة عالم لا معنى له عالم عبثى لا معقول، وقد استطاع كامو أن يقدم نماذج للتمرد الذي ينتهي إلى التدمير والعدمية في شخصيات مسرحياته، ومن أو ضحها شخصية مارثا في مسرحية "سوء تفاهم Le malentendu وكاليجو لا في المسرحية التي اتخذت هذا الاسم. إن تمرد مارتا تمرد يسيط، فهي تعيش من العمل الممل بفندق بتشيكوسلوفاكيا وهي تتمرد على حياة لا تستحق أن تعشها، وتعرف أن الحياة يمكن أن تكون أجمل فتتفق مع امها على قتل يعض النزلاء وتشاء المصادفة أن تقتل أخاها اللذي جاء الي الفندق متخفيا، وبعد الجريمة تتمسك مارتا بجريمتها وتبررها بأنها قد فعلت ما كان يجب أن بعمل، أما كاليجو لا فهي أيضاً شخصية إنسان عاش الجانب السلبي من تمرده، كانت سعادته في جبه لأخته التي عاشر ها معاشرة الأزواج وتتحطم سعادته بموتها ونتيجة لذلك ولأن العالم لا مير رالله ولا تفسير الله وليسس معقو لا فقد الأمل في السعادة إذ ليس هناك إلا حقيقة و احدة هي لا معقولية العالم و عيثيته و عليه أن يقبل هذه اللا _ معقولية وتبدأ مهزلة أفعاله بالتجويع والقتل والاغتصاب، فيأتمر الشيوخ ويتفقوا على قتل الامبراطور فيسخر من تفكيرهم ومن ظنهم أن للعالم والحياة معنى وأنه باختفاء كاليجولا سوف بنتهى العبث، لكن "شيريا" المتمرد على الظلم يقدم صورة أخرى للتمرد مختلفة عن تمرد كاليجولا ويتضح هذا حين يسأله كاليجولا عن أسباب تمسرده فيجبيه بأنه يعرف أن حرية الإنسان قد تدعوه إلى أعمال لا _ معقولة ولكنها ضرورية ويرى أن اختفاء كالبجولا من هذا النوع من الأفعال، إنه يشارك كاليجولا رأيه في لا _ معقولية العالم، ولكنه يرى أن الإنسان شي آخر غير العالم اذله حربة، وبدرك كالبحولا خطأه في النهابية فقد انتهى تمرده إلى

⁽¹⁾ L'homme révolté. Gallimari, Paris 1951.

الإخفاق والسلبية لأنه لم يحط بأبعاد الحقيقة ولم يحقق مفهومه الصحيح. إن نجربة التمرد تضع الإنسان إزاء عالم لا معنى له، غير أنه لا يظل سلبياً إزاء هذا العالم وإنما يكتشف قيمته حين ينخرط فى تجربة التمرد وقد نجع كامو فى إقامة نظريته الجمالية على أساس من فلسفته فى التمرد. ففى حضن التمرد تتشأ القيم كلها مواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية. والإنسان المتمرد بالأصالة فنان لأن الفن كالتمرد لا يقبل الواقع ويتلقاه بسلبية ولا ينصرف عنه وإنما هو علاقة جدلية بالواقع إنه محاولة تحوير له وتضمينه أسلوباً معيناً.

يتضح مما سبق أن أثر الاتجاه الوجودي لا يسود فلسفة القرن العشرين فحسب بل يمتد فيلون أديه ونقده، وبعد جان بول سار تر عليي رأس مدرسة في النقد الأدبي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد وأودع كتابه ما هو الأدب؟ (١) تفرقته الحاسمة بين فن الكتابة وسائر الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقي، وعنده أن الشاعر شأنه شأن المصور والموسيقي ينفعل بالكلمة كما ينفعل المصور والموسيقي باللون والصبوت لأتبه لا يعامل هذه الوسائط معاملة الرمبوز بل معاملة الأشياء، إن الشاعر ومثله المصور والموسيقي لا يبغي أن يدرك ما وراء مادته الوسيطة من معانى أما الكاتب فهو على العكس من كل هؤلاء، عليه أن بختار موقفا محدداً يلتزم فيه بقضية معينة، إنه يؤثر على إرادة الآخرين وحريتهم. كذلك عنى سارتر في مقالاته التقدية بتقييم أعمال مشاهير أدباء عصره، فعنى عناية خاصة بوليم فوكنر وفرنسوا مورياك وجون دوس باسوس وأليير كامو وفرانس كافكا والشاعر بودلير والمسرحي جان جينيه، غير أنه مما الأشك فيه أن آراءه في الأدب والنقد ليس في الواقع بآراء مستقلة عن نظرياته في علم الجمال وإنه ما يحتاج لعناية خاصة اكتشاف أوجه الارتباط بين هذه الآراء في النقد الأدبي وبين نظرياته في الفاسفة بعامة وعلم الجمال بوجه خاص.

⁽²⁾ qu'est ce aue la Littérature? Gallimard 1984.

ولعل مما يوضح هـذا الارتباط تحليلـه لأدب الروائـى الأمريكـى جـون دوس باسوس ^(٣) John Dos Passos

ولقد قدم جون دوس باسوس أهم إنتاجه الأدبى خلال الحرب العالمية الأولى وكان هذا الاتتاج الأدبى نصب عينى سارتر حين كان بصدد كتابة ثلاثيته "دروب الحرية" إبان الحرب العالمية الثانية، واكتشف سارتر أصالة دوس باسوس وتجديده فى الرواية ورأى الثورة التى أتى بها هذا الفن إنما نتلخص فى تشبيه فن الرواية بالمرآة، يقول إن الرواية مرآة (أ) أو مجرد العكاس reflexion يقتصر على أن يرينا الأشياء ولا يحمل نفسه طاقة تفسيرها أو التعليق عليها، والمولف كذلك ليس مهمته تقسيرها أو التعليق عليها، ذلك لأته لا يبغى ربط الأحداث ولا تنظيمها وإنما مجرد تقديمها ولذلك لا يعنى دوس باسوس بتقديم ما يمكن أن ينطبق على جميع الناس بل على العكس من ذلك يعنيه التفرد والسمات الخاصة الفريدة فى بابها. ذلك لأن الحرية هـى السمة الوحيدة للشخصية.

ويستخلص سارتر من فن دوس باسوس تصوراً جديداً للرواية لأنه حين يشبه الرواية بمرآة يترتب على ذلك أن المرآة سطح بلا أعماق وكل ما تقدمه الرواية هو مجرد انعكاس وتتابع للأشياء والأحداث وليس على المؤلف عليها أن يفسر أو يقنن أو يعلق لأنه ليس ثمة خطة مسبقة يرتب المؤلف عليها الأحداث وإنما نترى الأحداث وتتوالى كما تتوالى حالات الوعى في شعور الإنسان بغير أن نفترض وراء الوعى conscience ذاتاً وي قائمة بنفسها على هذا النحو يستعين سارتر بفن الرواية الحديثة ليفسر فلسفته في الوعى.

ولقد كان محور فلسفة سارتر في الوعى هو رفضه ما قد ذهبت إليه الفلسفة التقليدية من ديكارت إلى هسرل من القول بوجود الذات Ego الفلسفة التقليدية من ديكارت إلى هسرل من

⁽⁹⁾ Situation 1, III. Transl. by Anette Michelson. Jean-Paul Sartre. Lirerary Essays. New York 1957. "John Dos Passos and 1910".

⁽⁴⁾ Ibid., p. 88.

The self '، كتركيب سابق على الوعي، وقد كانت هذه هي القضية التي أثارها في مؤلفه ترنسندنتالية الاتا (6). فمنهج سارتر الفينومينولوجي بيبن استحالة تجاوز الفكر المعطى له مباشرة من الوعي، أي استحالة اجتياز حالات الوعي الي القول بوجود ذات قائمة وراءه. وإلى مثل هذا المعنى ذهب جون جوس باسوس حين أتكر على المؤلف في الرواية أن يفترض تركيبا مسبقاً لما يعرضه من أحداث.

والخلاصة أن رفض سارتر إثبات وجود الذات وراء الوعى هو ثـورة وانقلاب يقابله فى الأدب ذلك الاتقلاب الذى أتـى بـه جـون دوس فى الروايـة الأمريكية.

ولأن الوعى عند سارتر هو ما ليس هو، أى مالا يثبت أو يجمد على حال واحدة، فإن أقرب شئ يشير إليه هو ذلك الوجود الذى يتجاوز ثبات الواقع وجموده. إنه وجود المتخيل. فتعلق الوعى يمثل حجر الزاوية فى فلسفة سارتر الجمالية.

والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع أنه المتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تتلخم في أنه يقم عالماً بديلاً المعالم الواقعي، واذلك يرى سارتر في الخيال قدرة على نفي الوقع وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الانسان. فما قدمه في مولفه الخيال من آراء عن الوعي إنما تمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك في كتابه الرئيسي "الوجود والعدم".

ولقد كانت أول عناية سارتر بالخيال في مؤلفه "الخيال" عام 19۳٦ النظريات السيكولوجية وفضل الاستهام السيكولوجية وفضل عليها منهج هسرل الفينومينولوجي الذي وضمح فيها أنه لابد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضي سارتر في كتابه الخيالي 1980 الفي الشهران في

⁽⁵⁾ La transcendance de l'go 1939.

تحليل الوعى الخيالى وحياة التأمل الجمالى والكثيف عن طبيعة وجود العمل الفنى ويمكن أن نجمل هذه الأراء فيما يلى:

(ب) تحليل الخيال عند سارتر:

يبدأ سارتر برفض نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الاتجليزى دافيد هيوم، وهى النظريات التى تفترض وجود شئ إسمه الصورة المتخيلة Pimage وأنها تكمن وتستقر في وعينا على نحو ما يستقر الطائر في قضمه، يقول سارتر إن مثل هذا التفسير الخيال يسلمنا إلى وهم يطلق عليه إسم "وهم التضمن Pillusiond immanence". إن الخيال عند سارتر ليس إلا علاقة الوعى بشئ أو بموضوع خارجه. وتتضح هذه العلاقة بشكل أوضح إذا ما تناولناها بالنسبة للإدراك، فإذا تصادف مثلا ووقع أمام بصرى كرسى فأدركته، فإنى في هذه الحال لا أجزم بأن صورته قد دخلت واستقرت في وعيى، وإنما وعيى أصبح على علاقة بهذا الكرسي وبالمثل ينبغي أن يكون الحال كذلك بالنسبة للخيال، فإذا تخيلت كرسيا فلن يختلف الأمر إذ سوف يتعلق وعيى بشئ خارجه ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن الصورة الخيالية ليست سوى علاقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن يكون كرسيا أو شجرة أو زيداً من الناس (٢).

فالفرق بين الادراك والخيال لايرجع إلى وجود صورة خيالية فسى الوعى وعدم وجودها بل يتلخص الفرق فى الطريقة العملية التى يتعلق بها الوعى بموضوعاته أى فى الفعل الذى يقوم الوعى به إزاء موضوع خارجى.

وثانى أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التى observation ننظر بها إلى موضوعاتهما، ففى الادراك نعتمد على الملاحظة quasi في حين لا نعتمد في الخيال على ملاحظة بل على "ما يشبه الملاحظة observation ".

⁽⁶⁾ cf. Sartre, l'imaginaire, Psychologie phénomenologiaue de l'imagination. Paris Gallimard, 1940. l'imaoe est une Cons cience. pp. 14-15.

إن فعل الادراك يستدعى استمرار الملاحظة بحيث يمكن لى أن أمضى فى إضافة لقطات وزوايا للنظر مع استمرارى فى الملاحظة، فى حين أن استمرارى فى الملاحظة لا يضيف شيئاً عندما أقوم بعملية التغيل.

إن محاولة تفسير الخيال تتطلب فعل انعكاس من الوعى reflexion لا يقع على الشئ الخارجى بقدر ما يقع على الطريقة التى يعمل بها الوعى عند التخيل، فالوعى يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك percevior ويتصور Concevoir ويتخيل concevoir فهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعى أن يتناول بها شيئاً واحداً، أى يمكن لى أن أدرك شجرة وأن أتخيل نفس الشجرة فالموضوع واحد غير أن علاقة وعيى به تختلف من حال إلى أخرى.

يوضح سارتر فكرته فى اعتماد الادراك على الملاحظة بحالة قيامى مثلاً بملاحظة مكعب فمن خلال هذه الملاحظة لا يتيسر لى أن ادرك كل جوانبه السنة دفعة واحدة بل أرى ثلاثة منها فقط فإذا غيرت انتجاه نظرى بدت لى منه جوانب أخرى واختلت جوانب غيرها كنت أراها، فإذا استمرت المحافظة استمرت الإضافات، لأن الشئ ما هو إلا حصيلة هذه الزوايا المختلفة التى تظهر لى منه.

إن التحليل السابق ينطبق على إدراكى للمكعب لكن لمو جعلت المكعب موضوعاً لتصورى فإننى أفكر فيه وأستطيع أن أعقل جوانبه الستة وزواياه الثمانى، وفى نفس الوقت أعقل أن الزوايا كلها قائمة وأن جوانبه مربعة وإننى فى كل هذه العمليات أفكر فيه ولا إدراكه إدراكاً حسيا.

أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لى لأول وهلة أننى التقطئ منه جوانب كما يحدث فى الادراك ولكننى إذا حاولت أن استمر فى ملاحظتى له فإننى لا أحصل على جديد ذلك لأن الموضوع المتخيل يعطى لى دفعة واحدة، إننى أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان Abschattungen أى نتم لى معرفته دفعة واحدة فى حين إننى عندما أجعله موضوعاً لادراكى

يختلف الأمر إذ تتم معرفتى به بيطئ وبالتدريج وفى هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك، الذى استخرج فى حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشئ وسائر الأشياء الأخرى فى حين يفقد الخيال هذه العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات التى دخلت فى إطار التخيل ولا يحمل التخيل أى إمكاتبات لعلاقات أخرى يمكن أن تدخل فى معرفتى بعد ذلك.

وثالث خصائص الخيال، أنه بدلاً من أن يضفى الوجود على موضوعه كما هو الحال فى الإدراك فإنه يسلب موضوعه الوجود إنه يخلع عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تغيض بالحيوية والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعى، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفى أو السلب negation وهى الوظيفة التى تميز الوعى الإنساني فسأهم صفات الوعى عند سارتر هى القدرة على السلب والوعى حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات فى الواقع.

وأخبراً يصف سارتر الوعي الخيالي بالتلقانية spontaneite بمعنى أنه ينطوى على قدرة في انتاج موضوعات جديدة، إن الخيال هو الوعمى المذلاق الإيجابي فهو مختلف في ذلك عن الادراك الذي يتلقى الموضوعات بغير أن ينشفها.

ويدخل سارتر بعد تحليله للخيال تفسيرات أخرى يحاول بها التمييز بين الصور الخيالية التي يكون مصدرها أو وسائطها أشياء مادية كأن صدوراً فتوغرافية أو رسما أو نحتاً، والصور الخيالية التي تستمد من مشاعر النفس وأحاسيسها، لأن الموضوع المتخيل تستخدم باستمرار ما يسميه سارتر مماثلات analoga هي تلك الأشياء المحسوسة المادية التي تتبه خيالنا وتشيره سلميل ولهذه الفكرة دورها الكبير في تفسير العمل الفني الذي عنى بتفسير بعد ما قدمه من تحليلات للخيال.

(جـ) العمل الفنى عند سارتر يقول سارتر (٣):

إن محاولة حل مشكلة العمل الفنى وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع الخيال، تستحق أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الأوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التى اعتمدناها أمثلة لنا من التمثال وفوحة شارل الشامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتطلق أساساً بالمركز الوجودى للعمل الفنى. ويمكن من الآن أن نصدوغ الملاحظة الرئيسة فى الآتى:

إن العمل الفنى هو شئ لا واقعى irree. ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الشامن هذا هو موضوع — Objet — وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزيئية — فشارل الشامن هو الموضوع الجمالى لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تخفيه ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً فى متلول وعينا بالواقعى، وإنما يظهر فى اللحظة التى يقوم الوعى فيها بلقتة أساسية أى حين يدخل الحم فى المام ويتحول إلى "وعى خيالى conscience أساسية أى حين يدخل الحم فى المام ويتحول إلى "وعى خيالى وسمع فيها بلقتة للمكعبات قد تتيينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذى نختاره، فلا يصبح أن لمكعبات قد تتيينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذى نختاره، فلا يصبح أن نقول إننا عندما نبصرها خمسة نخفى مظهرها الذى تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة فى أن واحد. ان الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفى ذاته وهو كامل ويستبعد العقل المتعلق بإدراكها المتعلق بإدراكها المتعلق بإدراكها المتعلق بإدراكها فسورة تظهر

⁽⁷⁾ Ibid., pp 239-246.

على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق ــ بإدراكـه ــ 'acte' ا intentionnel" الذي يجرى في الوعى الخيالي.

وكمـا يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعلـه موضوعاً لتذوقنا الجمالى شيئاً لا واقعياً، فإننـا ننتهـى من هذا القول بـأن الموضـوع الاستطيقى ــ الجمالى ــ فى أى لوحة هو دائماً شئ لا واقعى.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذى يقع عادة
بين الجانب الواقعى والجانب الخيالى فى العمل الفنى، فكثيراً ما نسمع أن ادى
الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج فى شكل صورة، ويكمن الخطأ هنا حين
نظن أن الفنان قد بدأ يتصدور صدورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس
وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أى أنه قد انتقل من الخيالى إلى
الواقعى ــ ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعى ــ وهذا أمر لا ينبغى
أن نمل من تكراره ـ هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته
ومن تغطية النسيج وصقل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً
للتذوق الجمالى.

فالجميل على العكس من ذلك ليس كانناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه في صميم طبيعته مفارق العالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً للأن الذي سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صدورة نعقلها وإنما يقدم "مسائلاً ماديا" analogon matériel يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلثقت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محومة على المستوى الخيالي، إذ ليس هناك تحقق واقعى realisation لما هو خيالي، وإنما تموضع لمه الموضع له Objectivation - فكل ضربة فرشة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغي أن ينهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من أن لآخر ذلك الموضوع المصور

وقد تضللنا تلك اللذة الحسية التى نستمدها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس Matisse، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذه اللذة التي نحسها نحو الألوان في حد ذاتها معزولة عن سياقها _ أي عن موضوعها الفنى _ كأن تكون موجودة في الطبيعة لا تنطوى على أي صفة جمالية _ في حين لو أدركناها متضمنة في لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا والعياً فيناع عندئذ تكتسب صفقها الجمالية ..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شئ واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع الخيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تجرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى و وهو يفسر انا أيضاً عبارة كانط إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الجيل حين نحس بجماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، الموضوع الجيل حين نحس بجماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوينهور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى الخيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعي.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق ايضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحى، فمن الواضح أن الرواتى والشاعر والكاتب المسرحى ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية analoga ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية verbeaux ويترتب على ذلك أن الممثل الذي يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل analoga لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التي يقوم بتقديمها في حين يذهب الأخرون إلى القول بأن الممثل يتعمص الشخصية التي يقدمها (أ) . ولكن يبدو لي أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية — أي تقمصها لي فترض نفسه — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه —

⁽A) انظر في هذا الموضوع مفارقته الممثل للفيلسوف الفرنسي:

هاملت، ولكن هذا لا ينفى أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية analoga لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه في نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعي، فإذا انخرط الممثل في البكاء حقيقة في سورة اتفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هي مجرد ممثالات للبكاء اللا واقعي، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعي، كما أن الشخصية " لاتتحقق ne se realise pas" في الممثل وإنسا " يتجرد الممثل عن الواقع s'intalise" في الشخصية التي يقدمها.

لكن ألا توجد فنون تحتم طبيعة موضوعاتها الاتصراف عبن هذه اللواقعية؟

فهل نقول مثلاً إن لحناً موسيقياً يحيلنا إلى شئ آخر غير ذلته؟ ألا تكون الكانترانية مثلاً هي تلك الكتل الحجرية التي تشرف على الأسطح المجاورة؟

لنتدبر الأمر بمزيد من الدقة عفاقول إننى أسمع مثلاً أوركسترا تقدم السمفونية السابعة لبتهوفن والذي يدفعنى عادة إلى هذا هو رغيتى في سماع السمفونية السابعة، ومن الطبيعي أن أمانع في الاستماع لأوركسترا من الهواة وسوف يكون لدى دواعي لتفضيل قائد أوركسترا على آخر. ولكن كل هذا يرجع إلى رغبتي في سماع السمفونية السابعة منفذة على وجه الكمال لتكون هي مي تماماً.

وأخطاء الأوركسترا التي تقدم حركاتها أسرع أو أبطاً مما يجب تحجب العمل نفسه وتشوهه لأن أحسن الأحوال هو أن تختفي الأوركسترا أمام العمل الذي تؤديه، وإذا كنت أثق في المؤدين للسمفونية وفي قائدهم فإنني أحسي بأنتي أمام السمفونية السليعة ذاتها، وهو أمر يتقق عليه معي الجميع، ولكن ما هي السمفونية السليعة في ذاتها؟ لاشك في أنها شيء، فهل هذا الشئ من باب الواقعي أم اللاواقعي؟ .. لنفترض أنتي أستمع للسمفونية

السابعة حين تؤديها فرق مختلفة في أماكن متعددة فليست هي ذاتها مقددة بزمان ولا مكان، إنها خارج الواقع وخارج الزمان ولا يمكنني أن أمسها باي تغيير، فأبدل فيها "تونة" أو ابطئ أو أسرع من حركاتها، ومع ذلك فإنها تعتمد في ظهور ها على الواقع، فإن أصاب القائد إغماء أو اشتعل حريق في صالة العرض وتوقف العزف فإننا إن نقول إن السمفونية قد انقطعت وإنما نقول إن العزف هو الذي انقطع، وفي هذا يتضبح لنا أن أداء السمفونية هو المماثل المادي، ذلك لأنها شي لا واقعي، ولكنها لا تظهر لنا الا يواسطة المماثلات التي تتحقق في زمن معين ولكي ندركها يتحتم أن نقوم بعملية خيالية لأن الأصوات الواقعية مماثلات، أما السمفونية فهي خالدة وفي مستوى آخر من الوجود، إنها غياب أبدى. ولا يجب أن نتصور أنها توجد في عالم آخر أو في سماء المعقو لات، إنها ليست خارج الزمان والمكان فحسب مثبل الماهيات les essences، بل إنها خارج الواقع وخارج الوجود، وإنني الستمع لها وأتسا على مستوى الواقع بل خياليا، وإن في هذا الأمر تأسير لما نحسه من صعوبة الانتقال من عالم المسرح أو الموسيقي إلى عالم اهتماماتنا اليومية فهو في حقيقة الأمر ليس انتقالاً من عالم إلى آخر بل من الموقف الخيالي إلى الموقف الو اقعي.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهى إلى القول بأن الواقعى ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالى وهو يضفى العدم على العالم فى تركيبه الأساسى، ومن هنا يتضح غباء من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض للوجود فى العالم وهى تتعلق بالسلوك الواقعى وتخضع للب الوجود وعبثه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعنى خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات والعية، ولكن فسى هذه المحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم le neam وفى هذه اللحظة لا عماسيح النشئ موضوعاً للادراك بل مجرد مصائل مادى لذاته analogon

والصورة الخيالية l'image المنافق المن خلال ما يظهر النا في الواقع، فالموضوع الواقعي يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفياً كما لو تأملت إمرأة جميلة أو منظر مصارعة الثيران أوجبن يكون مظهراً مبهماً لأى شئ آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاخبين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندنذ يختفي الشئ وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتجرد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغية فيها، فلكي نرغب فيها لابد أن ننعى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع في الرخية فيها، فلكي نرغب فيها لابد أن ننعى أنها جميلة الأن الرغبة اندفاع في الاستطيقي للموجودات الواقعية يشبه في تركيبه "مرض الذاكرة _ البار اميزيا paramnésie الذاته الماضي. ولكن في الحالة الأولى يحدث نفي أو إثبات للعدم negating في الماضي. ولكن في الحالة الأولى يحدث نفي أو إثبات للعدم negation " في حين يحدث في الحالة الثانية لرجاع للشئ في الماضي الموموقي الماضي الداته الموقف الاستطيقي كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع الخبرة الجمالية إلى النشاط الخيالي عند الانسان فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التىسماها بالمماثلات analoga.

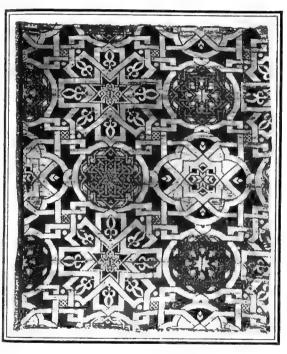
ويعد مولفه الخيالي مدخلاً إلى فلسفته في الوجود والعدم التي انتهت إلى القول بأن حرية الإنسان في الفعل ليست ثمرة قدرته على إدراك الأشياء على ما هي عليه بقدر ثمرة قدرته على إدراكها على ما ليست هي عليه. فإن لم يقدر الإنسان على تصور المواقف على نحو آخر مخالف للوضع القائم فإنه لا يقدر بالتالى على المتدخل في تغييرها، ومن هنا يظهر لنا ارتباط فلسفته في الحرية وفي الفعل بتعميره الخيالي للفن، إذ ليست العبرة في رأيه

نى أن نقبل ما هو معطى لنا، بل العبرة فى أن تكون لنا القدرة على تخيل ما هو معطى على نحو مختلف.

ولقد كان لهذه التحليلات الفينومينولوجية للوعى الفنى والخبرة الجمالية أبعد الأثر في الفكر الجمالي الذي استلهم المنهج الفينومينولوجي، كما نجده عند رومان إنجاردن (١) Roman Ingarden الذي عنى يدراسة العمل الفنى باعتباره موضوعاً تقصد إليه الذات intentional object وميكل دوفرن (١٠) الشائل Mikel Dufrenne الذي اتبع فلسفة سارتر وميرلوبونتي في منهجيهما الفنومينولوجي وتأثر يكتابات هيدجر الجمالية خاصة في تفسيره للخبرة الجمالية واعتباره لها كشفاً عن كينونة الأشياء، ووجه عناية خاصة إلى البحث عن طبيعة وجود الموضوع الاستطيقي وموضعه الإنطولوجي، وانتهى عن طبيعة وجود الموضوع المرضوع الجمالي متخيل ولكنه في نفس الوقت موضوع مدرك.

⁽⁹⁾ Roman Ingarden, Des Literarische Kunstwerk, 1930.

⁽¹⁰⁾ Mikel Dufrenne: Phénomenologie de l'experience esthétique 2 Vols 1953.



نسسيجات يزخرف أمسلامية

القصل الرابع

الاتجاه الرمزى في الفلسفة والفن

مقدمة:

تتعرض الفلسفة اليوم لهجوم عنيف، إذ أصبحت في نظر كثرة من المتخصصين فيها نوعاً من الألغاز غير المجدية في الحياة. ولعل مرجع ذلك أن الأسس الفكرية، أو بمعنى أدق أن الأفكار الموجهه لها generative ideas (1) التي كانت مثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفدت طاقتها ونضبت عن الابداع. ولذلك فقد أصبح لزاما على الفلسفة في ايامنا هذه أن تشق لنفسها طريقاً جديدة إذا أرادت أن تصل إلى منابع الخصب والابداع وأن تطور من نفسها حتى تواكب التقدم العلمي والتعليقات التكنولوجية الهاتلة التي تمت في هذا القرن العشرين.

وإذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفى الحديث فسوف نجدها ترجع إلى الاتجاه التجريبي الذى دعا إليه بيكون وهويز ولوك وهيوم — ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية positivism التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة، تابعة للعلوم الطبيعية — ومن الواضح أن هذه النزعة التجريبية وربيبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا في وجود العالم الخارجي، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية في نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين في هذا الاتجاه بأن الحقيقة هي ابنة الواقع التجريبي.

وحاولت العلوم الإتسانية التى ولدت فى حضن هذا المناخ التشبه بعلوم الطبيعة، ودافع علم الاجتماع وعلم النفس عن دقة نتائجها بأنهما ماز الا يافعان وماز الا يصنعان، ولكن الملاحظ أنهما لا ينموان نموا طبيعياً كما نمت علوم الفيزياء والكيمياء شأن أى مخلوق من المخلوقات الطبيعية.

⁽¹⁾ cf. S.K. Langer Q Philosophy in a new Key mentor Books, 1952, ch.I.

أما عن فروع الفلسفة وخاصة المنطق، فقد قــام بوظيفــة "حــامل الرايــة" Line-man ملاحظ سير القطار وموجهه كى لا يخرج على القصبــان، فمهمتــه أن يوجه التفكير على النحو السليم ليصل إلى النتاتج الصحيحة.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسغة الرياضيات في العشرينات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هي أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددي أو الهندسي، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هي المعطيات الحسية sense Data ، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التجريبي ب إنما معطياتها إشارات ورموز Symbols. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضي الذي يتعامل برموز ومجردات هي بمثابة اختزال للواقع التجريبي. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها في هدذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكأن أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديث على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصمورات Concepts محل الكاتنات أو موجودات العالم الخارجي.

وإذا كانت البناءات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات relations لا فى الجواهر substances الموجودة. فالأعداد والدرجات degrees تقوم بوظيفة معينة هى أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

فقى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن "س" تعنى شيئاً وأن "ص" تعنى شيئاً وأن "ص" تعنى شيئاً تضر، وأن "س" و "ص" ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتاتج معينة تترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجرية وكذبت هذه العلاقة، فعندنذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضي أن يقول: هذا هو "س" فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كذا وكذا.

وإيمان العلماء المحدثين في دقة ويقين الرياضيات جعلهم يؤمنون تدريجياً أن عملهم يعتمد على الحسابات أكثر ما يعتمد على الملاحظات، واستبدل العلماء الرموز بالقواتم القديمة التي كانت تضم الكائنات الملاحظة في الواقع. وكثيراً ما تكون التجرية الحاسمة في العلوم التجريبية المعاصرة قائمة على رموز لا على ملاحظات مباشرة للأثنياء.

وكذلك نجد العلماء في معاملهم قد غيروا تماماً من طرق التجريب القديمة، فهم لا يلاحظون الموجودات المحسوسة التي يودون دراستها بقدر ما يتعاملون برموزها. إنهم يلاحظون حركات الإبرة والموشر أو لوحات حساسة من الأضواء، فالقراءات قد حلّت محل الملاحظة المباشرة، لأن الأشياء لم تعد سوى نقاط أو خطوط منحنيات على الورق، فهذه النقاط وهذه الخطوط لها قيمة تجريبية لا شك في ذلك، لأنها تشير إلى الظواهر المراد دراستها.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زود الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها في تقدم ويناء المعرفة الانسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تتميز خلال عشرينات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التي كتبت في ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣، و "فلسفة الأشكال الرمزية" لأرنست كاسيرر في ثلاثة أجزاء برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٩، ١٩٢٩، ١٩٢٩ المنطقى وكتاب "اللغة والحق والمنطق" لأير للندن سنة ١٩٣٦، "والتركيب المنطقى للغة" لرودلف كارناب لندن سنة ١٩٣٥، و "الرمزية معناها وآثارها" لألغرد نورث وايتهد ليويورك سنة ١٩٢٧، و "أسس الإشارات" لتشارلز موريس شيكاغو سنة ١٩٣٨، وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفاسفة العلم وفلسفة الفر، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

واقد كان تأثير هذا الاتجاه الرمزى أوضح ما يكون في مجالين من أهم مجالات العلوم الانسانية، هما مجالي علم النفس وعلم المنطق: ففي علم

النفس ظهر اتجاه التحليل النفسى، وفي علم المنطق ظهر المنطق الرمزى. وفي كل من هذين المجالين المختلفين لعبت قوة الرمز دوراً رئيسياً، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطب في مجال التحليل النفسى، والرياضيات في مجال المنطق. واختلفت كذلك وظيفة الرمز في كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزى ليس رمزياً بالمعنى الفرويدى، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقى، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة.

ولقد ظهر أن محاولة تطبيق العلية الطبيعية ـ التى تقدمت بفضلها العلوم الطبيعية ـ التى تقدمت بفضلها العلوم الإنسانية خاصمة علوم الاجتماع والنفس وعلم الجمال، لم تؤد إلى نتائج ذات أهمية. وعلى الرغم من أن البحث فى المنبه والاستجابة قد اتخذ أبعاداً كبيرة فى علم النفس، إلا أنها مع ذلك لم تود إلى نتائج علمية دقيقة، وإذا تمسكنا بمنهج العلوم الطبيعية فى علم النفس، فإننا ننزلق إلى علوم الفيزيولوجيا والحياة والوراثة ونبتعد عن المشكلات التى كنا نقصد إيجاد حلول لها.

ومن هذا فإن النزعة الطبيعية التجريبية الموروثة عن القرن التاسع عشر لم تثمر كثيراً في مجال العلوم الإنسانية، الأمر الذي جعل الاتجاه إلى البحث بمنهج جديد في نظرية العلم والمعرفة كان أساسه التصور الرمزي المنطق والذي التقي بمشكلات جديدة في المعرفة الإنسانية. وكان أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد في نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الانسانية human response ليست استجابة سلبية، ولكنها دائماً استجابة إنشائية مع رموز من صنعه، سواء كان ذلك في العلم أم في سائر الخبرات الأخرى العملية أو الوجدانية.

ويهمنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه في علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لاتجر. تأثر كاسيرر بفلسفة كانط عندما تتلمذ في برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم اصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر الفلسفة كانط هو نظرته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنساني. ثم أن المعرفة لاتمثل إلا مظهراً من مظاهر نشاط العقل الانساني، فالعقل الانساني يقوم بوظائف مختلفة في علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكي نعرف نوعية العمليات التي تتنخل في علمه ومعرفته، فلابد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التي يقوم بها في ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنساني مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع المقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعلية والجوهر. ومعنى هذا هو أن الفكر الإنساني يصطنع لنفسه أدوات هي نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو في ذلك لا يبتدع أسلوبا مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الاتفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره وبيئته من خلال الفن والأساطير. فأي خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أم وجدانية خيالية أو انفعالية ملوكية، لا تتم بغير أدوات منظمة ببتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلمفة العلم لتكون فلمفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيواني. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيجل التي كانت محاولة لتقسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخضع هذه الظواهر لمنطق عقلاتي قبلي كما فعل هيجل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

وكان أهم ما وضحه كاسيور وميّز به الاتسان هو قدرة الاتسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التي يقف عندها الحيوان والطفل، والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رصوز ومعانى بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزى. فبغضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معانى معينة ينشؤها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائى هاتل يتلقى المؤثرات التى تقع فى خبرة الإنسان ثم يشكلها فى لغة أو فى علم أو فى أساطير أو فى فن.

وكثير ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يطوف راقصاً حول مغارة المتفتح أبوابها، في حين لا يمكن لفار أن يقوم بمثل هذا السلوك في محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة! (الله متاهة أو فتح باب المصيدة! (الله متاهة أو فتح باب المصيدة! (الله متاهة أو فتح باب المصيدة!

كذلك نجد الإتسان ينشئ أشياء لا تحقق أى حاجات عملية وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته، ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن خبرته الخاصة، لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التي يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين في إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الاتسان التعبير عن خبراته الاتفعالية الجماعية التي تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزى بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعشه وهنا يتصرف الإتسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الاتسان الذي يسلك بضغط دوافع اللاشعور سلوكا لا يبدو عقلانيا ولا مبررا وفقاً لمدرسة التحليل النفسى. ومن هنا يتضع التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسى عند فرويد فى تفسيرهما لظواهر الحياة الانسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند

⁽²⁾ cf. Langer. Ibid., p. 29.

فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هى أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهذيـان حيـن تكـون أعـراض ضغط اللاشــعور الجنسى عند فرويد.

ولقد حاول كاسبرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة ليبان اختلاف المنظور في كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصبورات المنظمة للادراك الحسى، فهي تموضع أو تجسد objectification لانطباعاتنا، أما الفن فيستمد على تكثيف الخبرات الشعورية وهي تموضع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكثيف للانفعالات التي تصاحب خبرات الانسان في الحياة، ولكن الأساطير تقترب من الدين، لأنها تتطوى على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعي، فهي تربط كل الارتباط بطرق السلوك الذي يأخذ شكل الطقوس في المجتمعات القديمة، وهي تقدم التفسير النظري الذي يبرر قيام الجماعة في المجتمعات القديمة، وهي تقدم التفسير النظري الذي يبرر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الجدد نفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التى تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفنى أقرب ما يكون إلى عملية إيداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفنى، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهما في كل العبقريات الفنية.

سوزان لاتجر (١٨٩٥ - ؟)

وقد سارت سوزان على خطى كاسيرر، فهى ألمانية الأصل مثله تأثرت باتجاهه الرمزى الذى ظهر فى دراستها المنطق فكتبت مقدمة المنطق المرزى عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكارها وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام فى كتابها "الفلسفة فى ضوء جديد" (١٩٤٧) Philosophy in New Key (١٩٤٢) عرضت فيه للرمزية فى مجالات مختلفة عديدة كالطم والدين والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها فى الموسيقى على كافة الفنون فى مؤلفها

"الوجدان والشكل" (Feeling and From (١٩٥٣) و "مشكلات فسي الفن" (Problems of Art (١٩٥٧).

وقد حافظت لاتجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطيسة الجديدة، فتوسعت في فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الاتسانية سواء كانت في العلم أو في الفن أو في الدين، وبينت كيف يتجاوز الإتسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبينة، وكيف يستطيع بفهمه لمعانى الأشياء أن يحيا في عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإتسان ليست مجرد اتصال مباشرة، بل هي أكثر من ذلك، لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يفهمها representative.

والفن يشكل عالم الوجدان الإتساني، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعاً التأمل. لذلك تتفق سوزان الاتجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرقوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة Singificant Form ، على الفن الذين عرقوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة Fry ، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأى فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد تطور هذا الفن تطوراً نأى به عن أن يكون تمثيلياً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى في بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع في بعض اتجاهاته أن كاد يستغنى في بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع في بعض اتجاهاته المعلقات الشكلية وانتذوق الصورة في العمل الفنى لأنها موضع الإبداع العاطفات الشكلية وانتذوق الصورة في العمل الفنى لأنها موضع الإبداع والخلق والعنصر الثابت الخالد في أى عمل فني.

وإذا صدق هذا الرأى بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح اكثر إذا ما طبق فى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا تمثيلى، وهى فن يختفى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى لأتها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسك لا تمثل شيئاً من العالم الخارجى وإنما هى عالم آخر من الافكار الموسيقية.

ولكن سوزان لاتجر تضيف فى تفسيرها الشكل والصورة فى فن الموسيقى بأنها أشكال معيرة عن جانب هام جداً من الاتسان هو عالم الوجدان تعير عنه، فالاتفام الموسيقية فى نموها وصراعها وتوقفها وسرعتها تماثل مايجرى فى باطن الاتسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيداً لحياة الوجدان، وتشكيلاً يرمز لما يجرى فى باطن الاتسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الإتسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع، وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرها أن الانفعال يتجول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصوراته ومعنى.

وفى هذا تختلف سوزان لاتجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كان فى رأيهم مجرد تعبير عن الاتفعالات الخاصة بالمتذوق وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تتطوى على أية حقيقة، إذ لايمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.

وكذلك تختلف لاتجرعن فلاسفة التجليل المنطقى حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية في تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية في العلم فقط، بل يستخدمها في تشكيل عالمه الفنى وفي تصوراته الأسطورية، وإذلك فهي ترى أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعانى والبناءات التي ينشؤها الإنسان ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتتنهى لاتجر إلى القول بأن هناك قدراً من المعرفة يتدخل فى الادراك الفنى يمكن أن الفنى عند الفنان والمتذوق. ولشرح القيمة المعرفية فى الادراك الفنى يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تـورط أكـثر القماتلين بهدا الحـدس

القنى فى وصفهم لهذا الحدس بخصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الروية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لاتجر نقدها لهذه التفسيرات التى ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكده هو ضرورة الاحتراس من الخلط بين المعرفة الحدسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد فى مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكا إلهاميا بكانتات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كاتنات مدركة إدراكاً حسيا.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التى تعلو على الحس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لاتجر إلى التفسير الذي وضحه أيونسج C.A. Ewing محاضرة له في الأكاديمية البريطانية عام 1981 عنوانها "المقل والحدس" Reason and Intuition ، إذ يذهب في مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالي ومن الضروري اقتراض وجوده في كل استدلال. فمشلا عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالا، ولكنه حدس ضروري يخدم الاستدلال.

وهذا الادراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الاتجليزي جون لوك في بحثه في "الفهم الإنساني" (") وسماه بالنور الطبيعي Natural Light وضرب أمثلة توضحه في معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسسي المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد وأثنين. إن مثل هذه الادراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهي المقصود بالحدس، ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافا لحقيقة متافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولاهو التقاء بماهية لا يدركها الانسان العادي، بل هو منهج في المعرفة لا يتحارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير بل هو منهج في المعرفة لا يتحارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير

⁽³⁾ Loke Q Human Understanding

الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعانى. وبهذا تأخذ لاتجر بما سماه لوك بالنور الطبيعي، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الادراك المباشر الذي يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعانى والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أي ايمان belief يحتمل الصواب والخطأ وأسبق من أي عمليات تفكير استدلالي يمكن أيضاً أن تصعح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون في مجال الفن فنحن لابد أن نعتمد على هذا الادراك الحدسي، لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا الفن. إننا ندرك الشكل، و هـ و رمز بيدعه الفنان وينشؤه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصور آت محددة ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning. فالعمل الفني يتميز بأنه رمـز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلامات التي تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجاز ا برموز ، لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضح تشار لز موريس الفرق بين الرمن الفني وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة في العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها، و إنما تستمد معناها من دلالتها على شئ نتفق على أن نستعملها للإنسارة إليه، أما الرمز Symbol فله في ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له واتفعالنا به، فكأن الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك أن اى تغيير في الشكل يتبعه تغيير في المضمون، فلو غيرنا في اللون الأسود في اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة في فصلتها بمعناها صلة إتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح في إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبداننا العدد ٣ بالعبارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث. (٤).

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الادراك الخاص بالرموز الفنية يمكن للانجر أن تقول إن اللوحة والتمثال هي رموز لها مضمون وجداني وتكشف

⁽⁴⁾ cf. Charles Morris: Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939. PP 409-423

عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هى التى تكون موضوعاً لـالإدراك الحدسى الذى يتنخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الادراك كلما كان الشكل أكثر تعييراً وايضاحاً عن المضمون.

وواضح مما سبق أن الادراك الفنى يقع دائماً على الشكل ويقهم بغير تعميم أو استدلال أوتجريد، لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً وفى آن واحد، إنه تجسيد لما هو كلى. ويقترب الكاتب الفرنسى Flaubert من مذا الرأى عندما يقول إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلى في الشئ Universalium in Re في الشئ المنابذ ليس شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسى للأشكال والعلاقات التي تدخل مادة لقكيرنا الاستدلالي في الحياة اليومية.

وكذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا في حياتنا اليومية، ولكنها تثميز بأنها تدرك الصدور المعبرة عن ذلك الجانب الوجداني الذي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذي يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التي نعيشها.

قاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هي تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها في رموز ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في ايداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعنا بما حولنا من أشياء وتستخدم في هذا الرموز الاستدلالية Discursive أما الفن فيقوم بتصوير خبرتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم فى الكشف عن أساليب الوجدان التي تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر فى طرق وأسلوب الإدراك الفنى حين يقوم بتجميد الوجدان وتصويره فى أشكال وصور قابلة للإدراك الفنى، أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتى فى طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of emotions ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البينة الخارجية ويحوله إلى عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وخيالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يخلع الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار في رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان الاتجر يقوم بوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هي أنه يحول الخيرة الذاتية إلى موضوع بندكه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هي أنه يحول الموضوع إلى خيرة ذاتية.

وتتنهى سوزان الاتجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى الاتستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الاتفعال والوجدان الذى يسئ إلى الطبيعة البشرية، فالفن السئ رمز نشعور ووجدان سئ (°).

⁽⁵⁾ cf. Langer: Artistic percention and Natura +++ Problems of Art. pp. 53.

القصل الخامس

نماذج من الفكر الجمالي في أدينا المصرى الحديث

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث في مبادئ النقد الفنى والإحساس بالجمال وإبداعه وهي على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقي. فالجمال ولن كان القيمة العليا التي يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير المذى هو القيمة العليا التي توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذي هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث معابيرها التي تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالي أهيمته منذ اليونان حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابكة بالحضارة المعاصرة، وكمان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا، فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعسلام فكرنا المصرى الحديث وفى مقدمتهم عباس محمود العقساد وتوفيق الحكيسم وزكى نجيب محمود.

أ _ الجمال والحرية عند العقاد

ذهب مفكرنا وأديبنا الراحل عباس محمود العقاد مذهباً في الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية. ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها في ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريداً، وإنما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شي جميل وشي أجمل منه وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدني إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس. ولا يكون ذلك فيها إلا حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو جائلاً في النفس أو ممثلاً في ظواهر الأشياء وذلك الذي عنيناه بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين لا يبغى من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القيمة الجمالية.

والحرية التى يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود لأن القيود والقوانين هي أساس اختيار الحرية.

يقول: انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مَثلٌ حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهى قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقة نفس لا حد لها حين يخطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

ولعل أساس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متتاسباً في الحجم والشكل، إنما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التي تساعد الكائن أوالعضو على أداء وظيفته في يسسر وسهولة.

وكلما زاد نصيب الشئ من العوائق التى نقيد أداءه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء. وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفت هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما ييسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول: إن المامس الجميل هو المامس الناعم الذي تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذي لا ينحاش كما يقول المغنون والذي تحس وأنت تسمعه أنه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول في الفكر الحميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذي لا ترين عليه الجهالة ولا نتقله الخرافات ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك في الفنون الجميلة جملة ولحدة. لأنها هي الفنون التي تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شئ تستجمله وتخف نفسك إليه وهو مغلول الخيال منقبض عن وظائفه حتى الأخلاق ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه مسن غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار.

فالجمال إذن هو الحرية والجمال في الجسم الإنساني هو حرية وظاف الحياة وسهولة مجراها ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملبية لكل إشارة من إشارتها.

ب _ التعادلية والمثالية الأفلاطونية عند الحكيم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية في مصر من كفاح ضد الاستعمار وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابي كما شاهد الصداع الذي احتدم في الثلاثينات والأربعينات بين الصدار المتراث وانصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التي أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن دوعى الاتجاهات السائدة في الفكر والفن والأدب المعاصر له. والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد تبوازن في كل أنحاء الحياة الانسانية وقد وضح أن هذا التوازن كان موجوداً داتماً لدى المصرى منذ أقدم العصبور إلى أن جاء عصر العلم فقضى على هذا التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان ليعادل العقل، ورأى أن الإتسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية حكنلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضرورى ليعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تتفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغي للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هي محور حياده الفكرى وهي أساس حياته التأملية وسيادة نزعته المثالية التي تفسر عزوفه عن أى انتصاءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعي والحريبة السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التي كرسها لنقد الثرثرة السياسية والنفاق الاجتماعي الدائر حوله ففي عام ١٩٣٩ ند بالممارسات البرلمانية في مسرحية براكسا وفي يوميات ناتب في الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة في الريف المصرى وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة في أيدى السلطة تقرب بها من تشاء وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون.

ويعد شورة ١٩٥٢ صور في مسرحية الأيدى الناعمة صور الارستقر اطية التي لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة مندا بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق في شكل جديد سماه المسرولية.

والحقيقة هي أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التي كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبقة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة، لأن الليبرالية الحقيقية هي التي يسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادفاً. أما الأحزاب التي كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التي جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء في أشياء بما يمكن أن يسمى الاشتر أسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار فكان فى فكره مغترباً متفاسفاً يحكم بحكم مثالى على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان وأبو المثالية أفلاطون في جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهي التي أملت عليه أن يرى في الفن تعييراً عن مثال الجمال الخالد الذي يناي عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أي منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته بيجماليون هذه النظرية الجمالية فيقول "أنا أقدر الجمال ولكنى أزدرى الجميلات"، ويقول في رده على مقال الأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

" إن الإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عـن الاشـتغال الأرضى " (١)

والحقيقة هي أن الجمال في حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعييراً عن حياة الإنسان وليس ثمة تقاقض كما يرى الحكيم بين الخمال والحياة، فتاريخ الفن يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الانسانية، وقديماً كان الإنسان حين يخرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو جنى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقي والغناء.

⁽١) تحت شمس الفكر صـ ٥٤.

على أن للحكيم رأياً في الفن لا يخلو من الطراقة، يذكر في كتابه عدالة وفن أو من ذكريات الفن والقضاء أن تصادف وهو في مقعد النيابة أن مثل أمام القاضي "حاوى" نشال وادعى للقاضي أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق في تأملاته أن أحذ يفكر في الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع في الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق ومابه إشعاع، فيقول قد يكون البريق خاطفاً كبريق النحاس المجلو ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت في غاية من البراعة والبريق في عصرها ولكنها صدئت وانطفات بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة في وقتها ولكنها استطاعت ان تحتفظ بما لها من إشماع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف لها من إشماع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف أبصر، أما الإشعاع فقد لا يخطف البصر ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الرمن و لا نجد أبرع من هذا التقسير عندما نحاول البحث في حقيقة أبعاد المؤابة في أعمال الفن الخالد التي تبقى على مر العصور.

أما عن الروح المصرية وقلسفتها في الفن فيفسرها بقوله: في مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد، ما اليونان بأساطيرها وقلسفتها بغير البحر المتوسط وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تعثل الشباب لأن الحياة في مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة الخالدة إن العمر لا وزن له في مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لايبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن وكهانهم وعبيدهم نحفاء لايبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن أساطير البحث ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد في هذين الدينين أساطير البحث وله.

ولقد أدرك المصرى القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل، ولهذا فقد كمان للإيمان القلبى دوره فى الكشف عن الروح وعن القيم.

⁽¹⁾ تحت شمس الفكر ، من رسالة إلى طه حسين صــ ٧٢.

أما عن سيادة العقل ورججان لغة المادة فقد جاء مع اليونان ومع منطق سقراط الذى طغى على روح هو "ميروس" ومن هنا جاءت غضبة نيتشه الذى تأثر به الحكيم فى رفضه لسيادة منطق العقل ومن هنا فقد جاءت دعوة الحكيم لضرورة التوازن بين الإيمان والعقل وتطعيم المادة بالروح.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصدرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلاماً وأفكاراً وعقائد ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى لأن له بصيرة غزيزية تتفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان في فن مصر القديمة ؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذي يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلخى بدعة المنظور؟؟

ب الوضعية المنطقية والتحليلية في جماليات زكى نجيب محمود

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية فى القيم ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع وبالتــالى لا يمكــن تطبيق معيار الصــدق والكذب على مدلول لها وينتهى إلى القول بأن مــا تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هي عبارات لاهي صادقة ولا هي كاذبة وإنما هي عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة العلوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمي كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثالاً لذلك مادارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما في عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكى نجيب على ذلك بقوله: "إننا في الحقيقة لا ندرى كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى - لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام وأى كلمة مثل إنسان في حد ذاتها هي رمز ناقص لا يرمز إلى شئ محدد إلى أن يعرف الفرد الجزئى الذي يتصف بمجموعة الصفات التي تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول في كلمة جمال فهي ليست كلمة و احدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلى إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئي الذي تتمثل فيه تلك الصفات، أي أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسما لشيئ محدد معدن.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة في كل الأشياء التي نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التي تكون في الشفق وتكون في قصيدة الشعر في آن واحد ... فلتن كان جمال الشفق في لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة في صورتها أو في لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شنت في العنصر الذي نراه مصدر الجمال في شيئ ما نجد أن هذا العنصر غائب في أشياء أخرى مما تصفه بالجمال .

إن كلمة جميل وما يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شئ قائم في عالم الأشياء الخارجة، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها قليس فى الشفق الجميل إلا سحاب مصبوغ بالوان يمكن تحديدها بالحوال موجاتها الضونية وأن الجمال فيما هو من نفس رائيها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه خال من الجمال. (1)

ويوضح زكى نجيب نظريته فى القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شئ بأنه جميل، إنما هو أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أولا يعجبنا ومن هنا تضرج أحكامنا وعباراتنا التى تتحدث عن الخير والجمال تخرج عن مجال العلم.

يوضع زكى نجيب محمود نظريته في القيم بقوله:

" إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئاً، إنما هي تعبير عن انفعال المتكلم وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالا شبيهاً به، كما يصيح حيوان من ذعر فتثير الصيحة ذعر اشبيها به عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والأمل في أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن نباء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطحب كلمة ما يشعور ما في عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس سامعها نفس الشعور الذي كان قد اصطحب بها مراراً أثناء تتشئته وتربيته. (١)

أما في النقد الفنى فيتبنى زكى نجيب محمود مذهب النقد الجديد - New وخلاصته أن الناقد عندما يتداول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه ألا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفنى أو الأدبى سواء كان باطن نفس الفنان أو خارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه

⁽١) نجو فلسفة علمية صـ ١٠٨.

⁽۲) موقف من الميتافيزيقا دار الشروق ص- ۱۲۷.

ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنـان ولا إلى العـالم الخــارجي، عليــه أن يقـف عنده ليرى كيف تألفت عناصـره.

يقول لا يجوز للناقدين في هذه المدرسة جديدة أن يسأل عن لوحة مشلاً قائلاً ما معزاها أو ما معناها لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون إذ الفن خلق لكائن جديد هل نسال عن جبل أوعن نهر أوعن شروق أو غروب فانلين ما مغرى وما معنى أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أونافرين. (١)

وعندما يتحدث زكى نجيب عن موقفه النقدى فإنه لا يقف عند حدود التأثر والا نفعال وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه يجسد اللامحدود فى لفظة مكثقة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد عبر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها فى آثارها القابعة فى معابدها، إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان فى جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر (٢)

فما يقوله شاعرنا العقاد

قضني نحينه فينه الزمنان النذي مضني

فكان له رسماً وكان له قررا

وأشمهدنا منسه شمخوصاً كأنهما

مساحير ترجو كاهنا يبطل السحرا

⁽¹⁾ في فلسفة النقد صـ ١٢٢ إلى صـ ٢٢٥.

٣ مع الشعراء صـ ١٥.

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر ويرى فى نـص موجز ورد فى كتاب احصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الاتجليزى الشهير إيفورد ريتشارد فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

قفى مذهب الناقد الاتجليزى ريتشاردز أن "العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتصدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الاحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأخيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية. (1)

وإلى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابي عن طبيعة التخييل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقى فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه احصاء العلوم عندما كان بصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العدارات الدللة:

الأقاويل الشعرية هي التي تؤلف فيها أشياء من شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قيماً أو جلالة أو هواتاً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه.

ثم يصف المرحلة الثانية التي لا يقف عندها القارئ وكفي بل لتثار في ذهنه خبرات ما ضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فنقول:

" ويعرض لنا عند استعمال الأفاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشئ الذي يشبه ما يعاف، فإنا من ساعتا يخيل لنا في ذلك الشئ أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتتجنبه إن تبقنا انه ليس في الحقيقة ما يخيل لنا."

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شئ ليس في ذاته كريها لكنـه يشبه شيئاً آخر كريهاً فيستدعى بحسب قانون التداعي شبيها له.

⁽¹⁾ I.A. Richards. Principles of Literary criricism, Rout ledge. 1960. p. 177.

أما المرحلة التالية فهى تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإتسان إلى أن يتصرف وفق وهمه غاضنًا نظره عن المعرفة العقلية، وبهذا يكون لدوافع – اللا واعى – من التأثير فى السلوك مالا يكون العقل الواعى. يقول الفارابى اتنا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا نلك القول – وأن علمنا ان الامر ليس كذلك ، فإن الاتسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما نتبع ظنّه أو علمه – فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه – فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. (۱)

^(۱) نفس المرجع صـ ۲۳۱.

المراجع الخاصة

سفراط: مذكرات كسينوفون و Xenophane: Memorabilia المادية فكرات كسينوفون و المادية الما

المحاورات: "الجمهورية" ترجمة فقواد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨.

تفايدروس" ترجمة. د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ١٩٦٩. "ايسون" ترجمة د. سهير القلماوي و د. محمد صقر خفاجة.

أرسطو:

أرسطوطاليس "فن الشعر" ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، النهضمة المصرية

Butcher, Aristotle's Theory pf Poetry and fine arts 4th ed Macmillan 1932.

أقلوطين :

Plotin, Enneades, et trad. par E. Bréhier, coll-G-Bude' Plotinus, Enneads, trans by Mac Kenna. London. Feber 1956. 1,6.
Longinus. On the Sublime

كاتبط:

Kant, Critiaue du Jugement trad, J Gibelin, Paris, Vrin, 1928.

- English Trans. By Bernard, T. H. New York Hafner 1951

هیجال:

Hegel, G.W.F., The Philosophy of fine Arts, Trans. by F.P.B. Osmaston, 4 Vols London- 1920.

Hegel'e Basic Writings, edit. by Carl Friedrich, aModern library book, New York.

Hegel, Esthétiaue, Textes choisis par Khodoss P.U.F Paris, 1954

Bradley, A.C., Hegel's Theory of Tragedy, Oxford lectures on Potry london 1950.

د. رمضان بطاويسى: حماليات الفنون وقاسفة تاريخ الفن عند هيجل المؤسسة
 الجمامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣م.

Paolucci, Anne and Henry, Hegel on Tragedy. Anchor Books New York 1962.

شويتهور:

Schopenhouer: The world As will and Idea. Transl. By R, B. Haldanne & T. Kemp. 3 vols london. Kegan Paul. 1883.

نيتشه:

Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. Genevieve Bianquis, Gallimard, 1949.

تولستوي:

Tolstoy, What is Art, trans. by Aylmer Maude, 1905.

أورتيجا جاست:

José Ortega y gasset, The Dehumanization of Art. princeton University Press. 1968.

ېرچسون:

Bergson, H., Le rire, essai sur la signification du Comiaue Paris P.U.P. 1940. Introduction à la métaphysique

كروتشه:

Croce. B., Aesthetic as science of experssion and general linguistic trans. by Douglas Ainslie Noonday Press New York 1958.

- The Breciary of Aesthetic, trans 1913.

"المجمل فى فلسفة الفن" ترجمة د. سامى الدروبى ، مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.

" كروتشه "مقال بدائرة المعارف البريطانية عن علم الجمال، طبعة ١٤ منة ١٩٣٢ ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

سارتسر:

Sartre, J.P. l'imaginaire Paris Galimard 1940.

The Psychology of inagination, Methuen London, 1972 literary
Essays Transl. situation 1 and III by Annette Michelson, The
Wisdom Library New York 1955.

Kaelin, E.F. An Existentialist Aesthetic, University of Wisconsin press 1962

د. سعد توفيق : الخبيرة الجمالية دراسة في فلمفة الجمال الظاهرانيه
 المؤسسه الجامعية للدراسات والنفر والتوزيع ١٩٩٢م.

كاسيرر:

Cassirer, E., An Essay on Man the myth of the state. Anchor Books 1955 s. Languager and Myth Trans. S. langer Dover Pbu V.S.A. 1946.

لانجر:

Langer, S.K. Philosophy in a New key menter book 1942, Philoso plincal sketches. Press. 1962 Problems and From, Prollem of Art.

مراجع عامة

- Bosanquet B., A History of Awsthetic Allen & Unwin London 1949.
- Katharine. E. Gilbert & Helmut Kulin, A history of Esthetics, Indiana University Press 1954.
- Amodern Book of Esthetics, An Anthology edit, by Melvin Rader'
 Holt, Rinehart & winston New york 1960 Philosophies of Art
 & Beauty, Modern Library, edit. by Albert Hofstadter &
 Richard Kuhns 1964.
- Hauser, A, The Social History of Art. 4 Vols Vintage Books New York 1957.
- (*) Knox, Jsrael, The Aesthetic Theories of Kant Hegel schopenhauer New Jersey: Humanities Press. Susserc Horvester preis. 1936.
 - وللكتاب ترجمة عربية بقلم الدكتور فؤاد زكريا ــ المؤمسة المصرية العامة التأليف و الترجمة و النشر .

مراجع عربية:

- " الجمال في تفسيره الماركسي" بقلم عدد من الفلاسفة السوفييت ، ترجمة يوسف الحلاق، مراجعة أسماء صالح دمشق ١٩٦٨.
 - د. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال النهضة العربية ١٩٧٢.
 - د. زكريا إبراهيم ، "قلسفة الفن في الفكر المعاصر" مكتبة مصر ١٩٦٦.
- جورج سانتيانا، "الاحساس بالجمال" ترجمة د. محمد مصطفى بدوى الاتجلو.
- د. محمد على أبو ريان ـ "قلسفة الجمال ونشأة القنون الجميلة". الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٤.
- "مبادئ النقد الأدبي" تأليف ريتشار دز ترجمة د. مصطفى بدوى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.
- مارتن هيدجر "في الفلسفة والشعر". ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣.
 - د/ رمضان بسطاویسی محمد غانم علم الجمال عند لوکاتش ١٩٩١

المحتويات

الصفحة	
٧	اهــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
٩	تصدير الطبعة الأولى
11	المقدمة
10	الباب الأول : العصر اليوناني
TT _ 17	ـ القصل الأول : نظريات الفن والجمال في القرن السادس والخامس
	ق.م
	(الفن اليوناني وعلاقته بالفن في العصر الحجري ـ النزعة الطبيعية
	والواقعية فـــى الفـــن اليونانــــى ــ الفلسفة السفسطائية والفن الواقعــى
	فى القرن الخامس ق-م. بروتاجوراس ــ نظريـة الجمـال عنــد
44	مُعَمَّلُهُ فَصِلَ الثَّانِي : الْفُلْسَفَةُ وَالْفَنْ عَنْدُ ٱقْلَاطُونَ رَبِّ
	(الحب والجمال في الفلسفة عند افلاطون _ المحاورة الأفلاطونية _ الفن
	﴿ وَمَحَاكَاةَ الْحَمَالُ عَنْدُ أَفْلَاطُونَ لَـ فَي الشَّعْرِ لَـ فَي الْخَطَابَةِ ﴾.
YA	الفصل الثالث : فلسفة الفن عند أرسطو . ـــــــــــــــــــــــــــــــــــ
	/ / المحاكاة ــ المأساة : تعريفها وأحزاؤها ــ فن الشعر)
1.4	ــ الفصل الرابع : الفن والتصوف عند أفلوطين
	(العجمال عند أفلوطين ــ نص من تاسوعات أفلوطين)
188	€ لباب الثاني : العصر الحديث
177	_ الفصل الأول: عمانوئيل كانط
	(المحكم الامتطيقسي أو حكم المدوق : (١) اللحظة الأولى وفقاً للكهف (٢)
	اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم (٣) النحظة الثالثة لتحديد حكم
	الذرق بحسب الجهة (٤) المخطّة الرابعة لتحديد حكم المذوق بحسب العلاقة
	بالغايات _ تحليل الجميل _ طبيعة الفن _ الجميل وعلاقته بالخير).

الفصل الثاني : هيجـــل	JI _
(الفن ــ الفكرة والمثال ــ أنماط الفن الثلاثة :)
النمط الكلاسيكي وتطوره ــ النمط الرومانطيقي وتطوره ــ نسق الفنــون عنــد	1
هيجل ــ خاتمة.	•
الفصل الثالث : آرثىر شوبتهـور	J1 _
(تصنيف الغنون الجميلة عند شوينهور))
القصل الرابع : فردريك نيتشه	il _
نصوص معتارة من كتاب : نشأة التراجيديا عند اليونان	ů
الفصل الخامس : ليون تولستوى والثورة الاشتراكية	
باب الثالث : الاتجاهات المعاصرة	
الفصل الأول : مقدمة عامة	i _
(الاطار الفني لفلسفة الجمال المعاصرة _ رأى أورتيجا إي حاسيت)	
القصل الثاني: الاتجاه الحدسي	
أ_ برحسون وفلسفة الضحك ، ب _ كروتشه وعلم الحمال	
الفصل الثالث : الاتجاه الوجودي	
أ_مصادر الموحودية ب_ تحليل الغيسال عنسد سمارتسسر	
ج ـ العمـل الفنـي عنـد سـارتـر.	
الفصل الرابع : الاتجاد الرمزي في الفلسفة والفن	_
مقــدمــة _ كاسيرر _ سوزان لانحر	
فصل الخامس : نماذج في الفكر الجمالي في أدبنا المصري الحديث	
أ_ الجمال والحرية _ عند العقاد ب_ التعادلية عند الحكيم	1
د ــ الوضعية المنطقية والتحليلية في حماليات زكي نحيب محمود	
مراجع الخاصة	
اجع عامة	
محويات	



لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة القراءة، وحب العرفة، وأن العرفة وسيلتها الأساسية هي الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق في في التعليم والحق في الصحة. بل الحق في الحياة نفسها.

سوزار سارك